



3 1761 04560067 3



ouronné

1903.

né par

1905

, 1908.

A Monsieur Albert
En hommage
Julien Tiersot.

LA MUSIQUE
DANS LA COMÉDIE
DE MOLIÈRE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

- Histoire de la Chanson populaire en France (ouvrage couronné par l'Institut), *Plon-Nourrit*, 1889.
- Musiques pittoresques, *Fischbacher*, 1889.
- Rouget de Lisle, son œuvre, sa vie, *Delagrave*, 1892.
- Étude sur les Maîtres Chanteurs, *Fischbacher*, 1899.
- Ronsard et la musique de son temps, *Fischbacher*, 1902.
- Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises, 1903.
- Hector Berlioz et la société de son temps (ouvrage couronné par l'Académie française), *Hachette*, 1904.
- Notes d'Ethnographie musicale, 1^{re} série, *Fischbacher*, 1905
2^e série (Amérique du Nord), *Fischbacher*, 1910.
- Les Fêtes et les Chants de la Révolution française, *Hachette*, 1908.
- Gluck (collection des Maîtres de la Musique), *Alcan*, 1910.
- J.-J. Rousseau (collection des Maîtres de la Musique), *Alcan*, 1912.
- Histoire de la « Marseillaise », *Delagrave*, 1915.
- Un demi-siècle de musique française : Entre les deux guerres (collection des Maîtres de la Musique), *Alcan*, 1918.
- Correspondance d'HECTOR BERLIOZ : Les Années romantiques.
Le Musicien errant, 2 vol. *Calmann-Lévy*.
- Mélodies populaires des provinces de France ; Noël français
Chants de la Vieille France ; Chants populaires pour les écoles
(avec Maurice Bouchor) ; Romancero populaire de la France
(avec G. Doucieux), etc.

~~1721~~
1721
Tse

JULIEN TIERSOT
11

LA MUSIQUE
DANS LA COMÉDIE
DE MOLIÈRE



531690

18. 12. 51

PARIS

LA RENAISSANCE DU LIVRE

78, Boulevard Saint-Michel, 78

ML
80
M6T5

LA MUSIQUE

DANS LA COMÉDIE DE MOLIÈRE

AVANT-PROPOS

Ce n'est point dans la pensée d'apporter une contribution nouvelle à l'histoire littéraire que nous avons entrepris d'écrire ce livre : aucune partie de cette histoire n'a été mieux étudiée que celle qui traite de Molière et de la comédie au XVII^e siècle. Cependant, nous aurons à en présenter certains côtés d'un point de vue qui n'est pas celui sous lequel on a coutume de l'examiner.

Molière n'est pas seulement l'auteur du *Misanthrope* : c'est là une vérité que nous aurons à répéter plus d'une fois et qu'il faut affirmer dès cette première page. La diversité de ses ressources est telle que nous allons en arriver à la certitude que, auteur du *Misanthrope*, il est en même temps un des plus authentiques fondateurs du théâtre musical et de l'opéra en France.

L'opéra est une œuvre collective et composite. C'est bien à tort qu'on en considère ordinairement l'histoire, l'essence même, comme étant exclusivement du domaine de la musique.

Pour faire un opéra, il faut être deux : le poète et le musicien, et l'importance du premier n'est pas la moindre.

Cela est si vrai qu'aux époques de formation le dramaturge s'est toujours placé à la base de l'œuvre commune : rappelons-nous les Florentins de 1600. Les discussions sur l'opéra et le rôle qu'ont joué, dans son évolution première, les Corneille, les Racine, les Boileau, et Molière en premier lieu, montrent assez combien tous se ren-

daient compte de la prééminence de leur rôle. La plupart des hommes de lettres furent hostiles à cette innovation : c'était assez naturel ; ils sentaient qu'ils n'allaient plus être seuls maîtres dans le domaine du théâtre, qu'il faudrait que la poésie se prêtât à des obligations nouvelles, ce que, pour leur part, ils n'admettaient pas volontiers. Mais leur attitude même prouve qu'ils se sentaient nécessaires, et plusieurs se prêtèrent, de plus ou moins bonne grâce, à des tentatives que leur imposait la manifestation de l'art nouveau.

Parmi ces poètes, il en est un qui, homme de théâtre plus qu'aucun, ne fit aucune résistance et fut, au contraire, séduit dès le premier moment. Dix ans avant que l'Opéra fut ouvert, Molière avait enrichi ses comédies de parties lyriques dont les caractères, comme la qualité, sont de telle nature que nous devons reconnaître en plusieurs d'entre elles l'opéra avant l'opéra ; et il n'a pas tenu à lui qu'il n'allât plus loin encore et ne s'associât résolument, pour la fondation du théâtre même, au musicien qui avait été pour lui un précieux collaborateur et s'était formé sous sa direction à l'art de la musique dramatique, J.-B. Lulli.

C'est là une partie de l'histoire de notre art qui n'est point trop connue. Non que les éléments principaux en soient ignorés ; mais ils ont été généralement tenus pour négligeables. Les musiciens pensaient qu'il n'était pas intéressant pour eux de s'occuper d'œuvres qui sont essentiellement des monuments littéraires, et les littérateurs en disaient autant pour des ouvrages dont la principale raison d'être est d'avoir été écrits pour la musique. Encore Molière n'a-t-il pas été la seule victime de cette méconnaissance et de ce préjugé. Il faut voir avec quel dédain superbe Brunetière, parlant de l'*Andromède* de Corneille, traite cette pièce de poème d'opéra et, ayant dit ce mot, passe sans s'arrêter. Hé, ma foi ! un poème d'opéra écrit par Corneille en 1647, alors que le premier opéra français digne de ce nom, *Cadmus et Hermione*, est de 1673, cela n'est pas déjà si méprisable, et il semble qu'une pareille initiative mériterait au moins l'honneur d'un instant d'examen !

C'est cette histoire, ou, si l'on veut, cette « préhistoire » de l'opéra français que nous allons tenter de tracer dans les pages qui vont suivre ; et, pour cela, nous prendrons principalement pour point de départ les œuvres littéraires.

Aussi bien, cette matière est loin d'être restée en dehors des études musicologiques : les travaux diligents de Nutter et Thoinan, de Pougin, de Weckerlin, ceux, plus récents, de MM. Romain Rolland, H. Quittard, A. Pirro, Ecorcheville, L. de La Laurencie, H. Prunières, etc., ont projeté sur elle des lumières déjà abondantes. Mais il n'est pas interdit de constater que peu de celles-ci ont été dirigées vers le côté de la question que nous voudrions considérer spécialement aujourd'hui. L'aubaine est assez rare, qui nous permet de trouver du nouveau à dire sur Molière, et en même temps sur les commencements de l'opéra français ! Il faut en profiter, heureux si ce complément aux études moliéristes et musicologiques tout ensemble nous permet de pénétrer plus profondément dans les origines d'un art dont les destinées furent brillantes, aussi bien que dans l'œuvre même d'un des plus grands génies dont la race française ait jamais eu à se glorifier.

CHAPITRE I

LA MUSIQUE DANS LA COMÉDIE AVANT MOLIÈRE

Corneille et *Andromède*. — Dassouci.

I

La musique et la parole ont presque toujours vécu en bonne intelligence dans la comédie et dans le drame. Sans remonter au déluge pour en donner des preuves (cela ne serait peut-être pas impossible), rappelons seulement, pour commencer, l'exemple du *Jeu de Robin et Marion*, émanation directe de la chanson populaire, et qui reste comme l'œuvre la plus caractéristique qu'ait produit le théâtre en France au moyen âge. Les mystères et les farces sont pleins de couplets, d'hymnes, de chants et de danses. Les drames de Shakespeare, les *entremeses* de Cervantes, les comédies romanesques de Calderon sont, à tout propos, mêlés de ballades ou de séguedilles, d'accords de luths ou de rythmes de castagnettes. Les pastorales italiennes admettent entre leurs actes des intermèdes où la musique et le spectacle prennent un développement grandissant. Enfin, les fêtes de cour aiment à mélanger les divers éléments que l'on retrouvera plus tard réunis dans l'opéra : les mascarades, le chant, la danse, le dialogue parlé, la musique instrumentale.

Par la suite des temps, cette diversité tendit à s'amoin-
drir et chaque partie constituante voulut reprendre son
indépendance. En France, au commencement du xvii^e siècle, la comédie avait rompu presque toute attache avec la

musique. C'est peut-être que l'esprit de rationalisme ne s'accordait pas volontiers avec l'idée de l'associer au langage verbal et qu'il en redoutait les empiétements. C'est aussi que des raisons d'ordre tout pratique tendaient à les éloigner : les troupes dramatiques étaient composées d'acteurs, non de chanteurs, et ils avaient assez affaire de s'appliquer à l'art de la diction, sans avoir à se préoccuper d'une autre étude, toute différente.

Les descriptions et les récits du *Roman comique*, contemporain des tournées de Molière dans les provinces, semblent offrir un tableau fidèle de la vie théâtrale en ce temps-là. En lisant la première page, on pourrait croire que la musique y va tenir une place : Scarron montre le chariot comique transportant de ville en ville, avec les actrices, le matériel du spectacle ; un des artistes de la troupe marche auprès, portant sur son dos une basse de viole. Voilà qui situe musicalement l'action au temps de la basse continue. Mais c'est tout ce que nous en saurons, car, dans la suite du roman, il ne sera plus une seule fois question de cette basse de viole, ni de la musique qu'elle aurait pu exécuter. Nous serons très bien renseignés sur le répertoire : tour à tour nous entendrons parler des vieilles tragédies de Garnier et de Tristan, de celles de Rotrou, surtout des nouveaux chefs-d'œuvre de « l'inimitable Monsieur Corneille », *le Cid*, *Nicomède*, *Cinna*, *la Mort de Pompée*, *Rodogune*, *Héraclius*, ainsi que *le menteur*, et, à côté de cette comédie, une seule autre : *Don Japhet* « ouvrage aussi enjoué que celui qui l'a fait a sujet de l'être peu », enfin les pastorales oubliées de Racan et Mairet. Mais aucun de ces ouvrages ne comportait la moindre partie musicale. En eussent-elles contenu que la troupe errante n'aurait eu personne pour en assurer l'exécution. La pénurie des musiciens était telle en ce temps-là que (toujours d'après le *Roman comique*), les comédiens ayant été invités à donner une représentation dans un château à l'occasion d'une noce, l'on dut, pour le bal, faire venir « la grande bande des violons » du Mans, celle d'Alençon ayant été appelée pour une autre fête à Argentan. Passons sur l'épisode burlesque de la sérénade nocturne pour laquelle les galants de la ville n'ont rien pu

trouver de mieux qu'un orgue portatif et deux voix de lutrin, un enfant de chœur dans la mue et un châtré, chantant des cantiques sous prétexte d'aubade amoureuse : cela d'ailleurs se passe en dehors du théâtre.

Arrêtons-nous seulement à une scène, la seule qui nous montre quel pouvait être dans les spectacles le rôle, sinon de la musique, du moins de la chanson. Les héros en sont La Rancune et Ragotin. Le premier est ce vieil acteur que nous avons aperçu dès le début, porteur de la basse de viole, et Scarron nous avait avertis qu'il n'était pas étranger à la pratique de la musique, car « il chantait une méchante taille aux trios, du temps qu'on en chantait ». Il avait aussi pour emploi de « se fariner à la farce ». Or, le petit Ragotin étant monté en scène après lui, La Rancune l'arrêta et le présenta au public comme étant de la race de ce petit homme, « pour qui l'on a fait, il y a environ sept ou huit cents ans, une chanson » que l'acteur chanta avec force grimaces :

Mon père m'a donné mari :
 Qu'est-ce qu'un homme si petit ?
 Il n'est pas plus grand qu'un fourmi..

Sept ou huit cents ans ! Il faut avouer que les acteurs ne recherchaient pas la nouveauté en musique, et l'on voit par cette citation que le goût de la « vieille chanson » existait déjà au temps de Scarron et de la jeunesse de Molière. Nous ne l'ignorions pas et nous connaissions bien le recueil des *Chansons folastres des comédiens français*, celui des *Plus belles chansons des comédiens français*, les *Chansons folastres des comédiens recueillies par l'un d'eux*, imprimés dans la première partie du XVII^e siècle à Rouen, à Caën, à Paris, et qui nous ont fait connaître un répertoire très gaulois à l'usage des troupes nomades, voire sédentaires. Nul doute que Molière lui-même ait entremêlé ses farces par quelques-uns de ces couplets, aux rythmes alertes et dansants, souvent grossiers, mais pleins de verve. Toutefois il faut reconnaître que, si c'était à cela que se bornait le rôle de la musique dans la comédie à cette première époque, ce rôle était vraiment de peu d'import-

tance. Nous verrons bientôt le poète lui-même prendre à tâche de l'accroître et le développer considérablement.

Mais, avant que nous puissions le voir à l'œuvre, avant même qu'il fût revenu et installé à Paris, une première tentative du même genre avait été faite, à laquelle avait coopéré le plus illustre des prédécesseurs de Molière dans l'histoire de la littérature dramatique en France, Pierre Corneille. Il faut nous y arrêter tout d'abord.

II

Si, durant la première partie du xvii^e siècle, le théâtre, sous sa forme purement littéraire, avait pris en France un magnifique essor, en Italie, dans le même temps, s'était accomplie une évolution parallèle en faveur du théâtre musical. L'opéra était né et avait grandi : maintenant il s'imposait, ayant donné dès l'abord des preuves d'une vitalité singulière. Son moyen d'action principal était la musique : langue universelle, internationale par excellence. N'était-il donc pas prédestiné à se répandre sur toute la surface du monde cultivé ? A la vérité, avec la musique, il y avait, dans l'opéra, la parole, et la langue pouvait être un premier obstacle au bon accueil qu'il pourrait recevoir à l'étranger. De même, il procédait d'une conception générale qui pouvait répugner à d'autres esprits qu'à ceux de la lyrique Italie.

Une chance inespérée survint de le faire connaître en France. Mazarin, plein de zèle pour un art venu de sa patrie, tenta de l'introduire dans le royaume où il était devenu maître. Atteignit-il son but ? On ne saurait trop le dire. L'esprit français opposa une résistance sévère. Les représentations somptueuses, données avec le concours d'artistes de premier mérite, par lesquelles il voulut révéler à la cour et à la ville les œuvres de Luigi Rossi et de Cavalli, suscitèrent la curiosité, mais ne semblèrent pas avoir pour les spectateurs parisiens les séductions que Mazarin pensait voir exercer sur eux.

De ces manifestations d'un art nouveau, il resta pourtant un souvenir et un exemple. Il en subsista même

autre chose : un matériel ; et cela seul n'était pas sans importance. Car la musique n'était pas tout dans l'opéra : le spectacle en formait un élément d'importance presque égale. Les décors et les machines de Torelli avaient été admirés au moins autant que les airs chantés par Atto Melani et la Leonora ; ils avaient cet autre avantage que, alors que les *virtuosi* avaient repassé les Alpes ; au premier vent de la Fronde, ils étaient restés là, dans les coulisses du Petit Bourbon, presque neufs et tout prêts à être utilisés pour d'autres occasions.

Il faut noter que l'emploi des machines n'était aucunement une invention ni un apport de l'Italie ; il serait aisé d'en constater l'existence en France en remontant jusqu'aux mystères du moyen âge. Sans aller si loin, rappelons qu'au milieu même du XVII^e siècle, les comédiens du Marais, seuls rivaux qu'eussent à Paris les « grands comédiens » de l'Hôtel de Bourgogne, et à la troupe desquels Corneille avait confié la création de ses plus belles tragédies, avaient, dès avant que Mazarin prît le pouvoir, entrepris des tentatives pour amuser le public par des artifices de mise en scène. Cinq ans avant l'arrivée des Italiens, en 1640, ils représentèrent une *Descente d'Orphée aux Enfers*, de Chapoton, qui fut reprise et développée plus tard, et resta ainsi à leur répertoire pendant de longues années. Les dieux et les déesses y paraissaient dans des nuages, et Orphée modulait ses cantilènes pour charmer les animaux féroces et les divinités infernales ; car, par une intuition immédiate, la musique et le spectacle se trouvèrent ainsi mêlés spontanément. La logique de l'esprit français ne pouvait pas en être choquée : elle se refusait encore à admettre que l'on parlât en musique ; mais qui eût pu dénier à Orphée le droit de chanter ?

Le même théâtre, où commençait à s'insinuer la musique, donna encore d'autres pièces à machines, par exemple, en 1649, *la Naissance d'Hercule* de Rotrou. Enfin, l'année suivante, ses acteurs coopérèrent à la représentation d'une œuvre à laquelle est associé le grand nom de Corneille : *Andromède*.

Pierre Corneille, en 1650, était dans toute sa gloire. Il avait débuté naguère par des comédies, dont la bonne

grâce et les qualités de forme l'emportaient dès l'abord sur tout ce qui avait été fait jusqu'alors. De charmants types de jeunes filles, aux sentiments vifs et aux caractères divers, y étaient représentés au milieu d'un peuple de bourgeois et bourgeoises, amoureux, valets et servantes, jaloux, matamores, les uns campés avec une verve toute populaire, d'autres non dépourvus d'une subtilité qui évoquait les jours contemporains de l'Hôtel de Rambouillet. Un admirateur de cette première manière du poète saluait l'auteur par ce vers qui montre quelle idée l'on se faisait alors de son génie :

Et que ta bonne humeur ne se lasse jamais !

Entre temps — aussitôt après *Mélite*, avant *la Veuve*, *la Galerie du Palais*, *la Place Royale*, *la Suivante* et *l'Illusion*, Corneille avait tenté une diversion qui reste exceptionnelle dans son œuvre : s'inspirant du théâtre espagnol, il avait écrit *Clitandre*, drame où se succèdent des scènes horribles, à travers des déserts affreux et de sombres cachots, avec des accessoires de poisons et de poignards. Cela aurait pu fournir, plus tard, un scénario d'opéra, — pas très bon : la musique en aurait été la seule excuse. Mais les temps n'étaient pas encore venus.

Et ce fut ensuite la miraculeuse succession des grands chefs-d'œuvre : *le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*. Qui donc, dès lors, eût voulu demander que rien s'ajoutât à l'harmonie de vers tels que ceux-ci :

O miracle d'amour ! — O comble de misères !

— Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères !

— Rodrigue, qui l'eût cru... — Chimène, qui l'eût dit...

— Que notre heur fût si proche et si tôt se perdît ?

— Et que, si près du port, contre toute apparence,

Un orage si prompt brisât notre espérance !

— Ah ! mortelles douleurs ! — Ah ! regrets superflus!..

Amant alterna Camenæ. Je ne puis sans songer à ce dialogue cornélien entendre, dans la tétralogie wagnérienne, la scène des adieux de Brünnhilde et de Siegfried : « O heilige Göttes !... Heil dir, Brünnhilde, prangender

Stern ! — Heil dir, Siegfried, siegendes Licht !... » C'est le même mouvement, la même ardeur, le même lyrisme. Or, Corneille a eu le pouvoir de nous faire éprouver de si vibrantes sensations sans recourir à la magie des sons, sans avoir besoin d'une autre musique que celle de ses vers. Les stances de Rodrigue ou de Polyeucte, celles mêmes de certains personnages de comédies, sont des cantilènes, morceaux à forme fixe dont les reprises périodiques et les refrains s'apparentent aux futurs airs d'opéras. Mais elles n'ont pas besoin que la musique s'y ajoute : elles sont elles-mêmes musique. En écrivant ces pages immortelles, Corneille a fait œuvre complète, intégrale, définitive. Ses vers se suffisent à eux-mêmes : ils représentent le lyrisme total.

Corneille avait une si claire conscience de cette supériorité qu'il a signé des déclarations visant expressément la musique, contre laquelle il prend nettement parti. Alors qu'il n'était qu'un jeune poète, un de ses amis lui avait demandé d'écrire pour lui les vers d'une chanson, probablement sur un air connu, suivant l'usage du temps. Il se déroba, se disant impropre à une telle besogne. Cette *Excuse à Ariste* contient des explications intéressantes à notre gré. Corneille avoue bien que c'est l'amour qui lui a révélé son génie de poète ; mais, ajoute-t-il, il n'a jamais su aller au delà du mystère sonore de la rime et du rythme harmonieux du vers. Il dit :

J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande
 Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer
 Puisque ce fut par là que j'appris à rimer...
 Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour
 Et ce que j'ai de nom, je le dois à l'amour.

Celle qu'il aimait avait « une voix ravissante ainsi que son visage » ; elle aurait voulu qu'il écrivît pour elle des vers qu'elle eût chantés ; mais jamais il ne parvint à la satisfaire :

Tant mon esprit alors contre moi révolté
 En haine des chansons semblait m'avoir quitté ;

Tant ma veine se trouve aux airs mal assortie,
Tant avec la musique elle a d'antipathie !

Se déroband à ce souvenir personnel et généralisant, il déclare son génie rebelle aux formes d'un art trop différent du sien.

Cent vers lui coûtent moins que deux mots de chansons.
Son feu ne peut agir quand il faut qu'il s'applique
Sur les fantasques airs d'un rêveur de musique,
Et que, pour donner lieu de paraître à sa voix,
De sa bizarre quinte il se fasse des lois,
Qu'il ait sur chaque ton ses rimes ajustées,
Sur chaque tremblement ses syllabes comptées.

Il ne se leurre point d'animer de beaux chants.

Ce sont bien là des paroles de poète. Lamartine professe la même antipathie quand, dans son commentaire du *Lac*, faisant allusion au succès de la romance de Niedermeyer, il dit sans ambages : « J'ai toujours pensé que la musique et la poésie se nuisent en s'associant. Elles sont l'une et l'autre des arts complets : la musique porte en elle son sentiment ; de beaux vers portent en eux leur mélodie. » Cependant Shakespeare avait déclaré : « Musique et douce poésie doivent s'accorder comme le font un frère et une sœur. » Quant aux musiciens, plus d'un a rendu hommage à l'œuvre du poète et s'est incliné devant elle : tel Gluck, affirmant que la véritable fonction de la musique est de seconder la poésie. L'expérience de la suite des temps a démontré que c'étaient ces derniers qui avaient raison. Mais cette expérience n'avait pas encore été tentée, ou du moins réussie, au temps de Corneille : de là sa résistance et ses préjugés, partagés d'ailleurs par tous les gens de lettres.

Pourtant, quoi qu'il en eût, il fallut qu'il y participât lui-même et, jouât son rôle dans cette évolution commençante du théâtre et de la musique, dont l'union devait être si féconde dans l'avenir.

L'homme qui s'adresse au public, le poète de théâtre plus qu'aucun autre, est toujours tenu de se soumettre à

certaines obligations de son état, si peu qu'elles lui agréent. Au temps de la jeunesse de Corneille, les ballets de cour étaient en grande vogue, et les gens de lettres étaient requis pour y travailler tour à tour. L'auteur de *Mélite*, qui, quatre ans plus tard, devait être l'auteur du *Cid*, n'y échappa point quand, au carnaval de 1632, l'on dansa au Louvre le ballet du *Château de Bicêtre*.

Écorcheville a donné un résumé et des extraits de ce rare ouvrage, dont le texte est perdu, mais dont la *Gazette* de Renaudot nous a conservé l'analyse. Le prologue avait été écrit par Corneille, pour être chanté. Il contenait cette invocation, qui assurément est d'un autre style que celles de *Polyeucte* :

Soleil, père des temps comme de la lumière,
 Qui vois tout naître et tout finir,
 Depuis que tu fais tout paraître,
 As-tu vu rien d'égal au château de Bicestre?...

Cette introduction fut chantée par le sieur Justin, chantre de la chapelle du roi, « de sa voix dextrement jointe à celle du luth ». Dans une seconde partie, le chanteur Moulinié fit entendre un « chant lugubre à la nuit », auquel succéda un excellent concert de luth. Le reste de la musique était purement instrumental. Rien n'en a été conservé, et nous en ignorons l'auteur. Le comte de Soissons, qui donnait le bal, dansait sous le masque, représentant un paysan vêtu de satin blanc passémenté d'argent, la serpette à la ceinture. A la fin, la musique du roi accompagna le grand ballet dansé aux pieds de Sa Majesté. La part prise par Corneille dans la composition de cette œuvre fugitive se bornait à très de chose.

Il en fut différemment dix-huit ans plus tard. Après les premiers chefs-d'œuvre tragiques et *le menteur*, avaient paru *la Mort de Pompée*, *Rodogune*, *Nicomède*, etc. D'autre part, les représentations italiennes en musique et avec les machines avaient eu lieu et pris fin. La cour en avait été seule spectatrice. Pourquoi le grand public n'eût-il pas été appelé à profiter de l'aubaine, en assistant à son tour à des spectacles somptueux comme ceux qu'avaient

révélés les drames de la *Finta Pazza* et de l'*Orfeo*, chantés dans le cadre des décors de Torelli? Peut-être devait-on craindre qu'il refusât de s'intéresser à des dialogues prononcés dans une langue étrangère? Mais n'était-il pas possible de donner, dans un même esprit, des œuvres écrites en français? L'adaptation n'était sans doute point impraticable.

Ce fut donc dans le dessein d'utiliser ces décors d'opéras que fut entreprise la composition d'*Andromède*. Cette œuvre n'est pourtant pas un opéra. Elle n'en est pas moins très différente de la tragédie telle qu'on l'avait toujours pratiquée en France, car elle admet, pour la première fois, un double élément nouveau : le spectacle et la musique. Pour que le mérite de l'œuvre fût à la hauteur de la conception, ceux qui en furent les initiateurs firent appel au génie de Corneille. Les événements de la Fronde en retardèrent quelque temps la réalisation. Enfin, au carnaval de 1650, *Andromède*, interprétée par les comédiens du Marais, fut représentée au théâtre du Petit-Bourbon.

Il faut retenir cette date : elle est importante dans l'histoire de la musique dramatique en France. Dans cet ouvrage qui n'est pas un opéra, tout ce qui constituera l'opéra est déjà réuni. Si quelques essais analogues avaient été tentés antérieurement — par exemple cette *Descente d'Orphée* mentionnée tout à l'heure, — ce n'étaient que d'informes préparations. Mais voici que Corneille intervient : le style s'élève — c'est celui de l'auteur du *Cid* — et, si la forme n'est pas encore parfaitement arrêtée, l'âme est créée, l'on aperçoit que l'œuvre est vivante et déjà belle.

Andromède est un magnifique opéra sans musique, et les vers de Corneille sont une musique qui vaut, certes, beaucoup mieux que tout ce qu'on devait entendre de longtemps à l'Opéra. Bien que l'auteur ne semble pas avoir eu l'initiative de sa conception et que l'ouvrage ait été, pour employer une expression moderne, écrit sur commande, il paraît manifeste qu'il y a mis autant de lui-même que dans ses œuvres les plus personnelles. Il se pourrait même, lui qui, depuis les querelles du *Cid*,

s'était trouvé si gêné par les exigences d'une poétique arbitraire, qu'il se fût réjoui de ne plus être astreint à se plier aux règles des unités. Le lieu de l'action change à chaque acte d'*Andromède* : au commencement, le Soleil et Melpomène dialoguent et chantent au milieu du ciel ; puis, sur terre, dans cinq décors différents, les cinq actes se succèdent, pour aboutir à un dénouement auquel préside Jupiter, trônant dans l'Olympe. Les dieux et les déesses, les rois, les princes, les nymphes et les simples mortels se mêlent en multiples scènes ; les héros volent dans les nues, et les protagonistes, Céphée, Cassiopée, Persée, Andromède, finissent par monter dans les étoiles, par être eux-mêmes étoiles !

Et le vers s'élançe, libre, fier, passionné, musical. Les stances d'Andromède enchaînée renouvellent les beautés déjà entrevues dans des compositions antérieures : elles sont lyriques ; elles forment elles-mêmes une musique. L'acte qui, commencé par des chants tendres et galants, s'interrompt par le coup de théâtre de l'enlèvement d'Andromède, est d'un développement analogue à celui de la plus parfaite symphonie. La merveille est le troisième acte, avec le tableau de la princesse exposée sur le rocher au pied duquel la reine se lamente, entourée par un peuple désolé. Soudain un cavalier, monté sur un cheval ailé et couvert d'une armure d'or, apparaît au haut du ciel : c'est Persée, chevauchant Pégase ; dans un combat héroïque, il terrasse le monstre et délivre la captive. Il y a ici la même émotion qu'on a retrouvée dans des œuvres très postérieures, par exemple quand le chevalier Lohengrin répond au cri angoissé d'Elsa en paraissant dans sa nacelle traînée par un cygne : l'impression est de la même qualité ; même privée des prestigieux élans de l'orchestre et des voix, elle n'est pas, ici, d'une intensité moindre.

La musique dut y avoir part dans la représentation de 1650, car l'épisode du combat de Persée contre le monstre était précisément un des moments de l'apogée où elle intervenait. Voyons quelle était sa place dans l'ensemble de la représentation.

La tragédie d'*Andromède* commence par un prologue mythologique dans lequel une Muse et le dieu du Soleil

disent des vers qui se terminent par un ensemble chanté : « Ils unissent leurs voix, spécifie le poème, et chantent un air à la louange du roi. » Le dernier vers de chaque couplet : « Louis est le plus jeune et le plus grand des rois » est répété par le chœur de la musique. Puis l'exposition se déroule à l'aide de la seule déclamation ; mais Vénus, apparaissant sur une étoile, est saluée par le chœur, qui chante encore lorsqu'elle remonte au ciel.

C'est au second acte que la musique joue son rôle le plus considérable. Dans un jardin enchanté, Andromède, entourée de ses nymphes, tresse une guirlande de fleurs dont elle veut couronner Phinée, son fiancé. Celui-ci s'approche : il est accompagné par un page qui, en son nom, chante une sérénade à la jeune princesse. Celle-ci ne veut pas être en reste de galanterie : elle appelle auprès d'elle sa nymphe Liriopé et lui ordonne de répondre comme il sied :

De grâce, écoutez-la ; nous avons écouté
Et demandons silence après l'avoir prêté.

Au milieu donc de ce silence commandé, la nymphe chante à son tour trois strophes : « Phinée est plus aimé qu'Andromède n'est belle. » Puis le page et la nymphe se rapprochent ; tantôt unissant leurs voix, tantôt alternant l'un l'autre, les deux chanteurs en arrivent à la conclusion de leur « air tendre » : « Heureux amant ! — Heureuse amante !... » Cet épisode musical est développé : en y réunissant les trois couplets du page de Phinée, trois aussi de la réponse de Liriopé, deux couplets en dialogue et l'ensemble qui se répète à la fin de ces derniers, le texte ne donne pas moins qu'un total de quatre-vingt vers chantés, ce qui, avec les ritournelles, les répétitions et les reprises, fournit la matière d'un long concert vocal et instrumental.

Au troisième acte, le chœur chante pendant que Persée combat le monstre, puis encore après sa victoire. Un autre chœur est placé au cours de l'acte suivant : « Vivez, heureux amants ! » Au dénouement, enfin, les voix unies accompagnent l'apparition des dieux et forment la conclusion lyrique de la pièce.

Cette distribution de la musique à travers l'action de la tragédie est d'une logique irréprochable, en même temps que d'un équilibre parfait. Les chœurs ne sont associés au drame que pour le commenter : ainsi faisaient-ils déjà dans la tragédie grecque. Et ce n'est pas au hasard que Corneille a assigné ainsi à chacun sa tâche. Il a exposé très explicitement sa volonté dans son examen d'*Andromède* : ses paroles méritent d'être reproduites au même titre que celles des créateurs et des principaux réformateurs de l'opéra.

Chaque acte, dit-il, aussi bien que le prologue, a sa décoration particulière, et du moins une machine volante, avec un concert de musique, que je n'ai employé qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine ou s'attachent à quelque chose qui les empêche de prêter attention à ce que pourraient dire les acteurs... Mais je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que, communément, les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avaient eu à les instruire de quelque chose qui fût important.

Ainsi, la musique n'est considérée par Corneille que comme un accessoire de la tragédie : à celle-ci revient la principale part ; elle doit rester maîtresse. Est-ce là une conception si fausse ? Non assurément, car les musiciens mêmes qui, en tout temps, ont posé les principes de la musique dramatique — les Florentins de 1600, l'auteur de la préface d'*Alceste*, celui d'*Opéra et drame* — ont développé des idées identiques. Les applications en étaient, à la vérité, différentes : c'est que ces musiciens étaient en possession d'un moyen d'expression que ne connaissait pas Corneille et que personne en France ne connaissait en son temps. Ils n'en proclamaient pas moins que la musique doit être « réduite à seconder la poésie » (c'est l'expression de Gluck), ou que, dans le mariage de ces deux êtres, « la musique est femme » (c'est

l'expression de Wagner), c'est-à-dire qu'elle doit obéir. Que Corneille pousse trop loin l'idée de cette subordination, cela ne saurait beaucoup surprendre : il était poète, et c'eût été beaucoup exiger que de lui demander de sacrifier la poésie, quand les musiciens admettaient qu'elle primât ; d'autre part, il ne sacrifiait rien de la musique, car celle-ci n'avait encore, au théâtre, aucun droit acquis. Par ses vers, il a indiqué la place que la musique, quand serait constitué le style récitatif, occuperait bientôt dans l'opéra ; il lui a préparé cette place. S'il y avait eu parmi les spectateurs d'*Andromède* un musicien qui eût déjà l'idée de cette langue musicale encore à naître, il aurait compris immédiatement quelle était la manière de la parler. Mais il n'était pas encore question de déclamation musicale en France en 1650, et Corneille, ayant suffisamment travaillé pour l'avenir, ne peut qu'être loué, pour le présent, d'avoir fait à la musique dans le drame la place exacte qui devait le plus légitimement lui revenir : celle d'un simple-ornement accompagnant les mouvements extérieurs, un peu en dehors de l'action, mais liant heureusement les épisodes.

Quant à la musique dialoguée du second acte, elle est plus intimement incorporée à la scène, et s'y place dans un esprit de parfaite convenance. Ce n'est pas une musique d'opéra : elle l'eût été si Phinée et Andromède eussent exhalé en chantant leurs propres tendresses ; mais il n'en est pas ainsi. Ceux qui chantent n'expriment pas leurs sentiments personnels, ne se parlent pas l'un à l'autre ; personnages subalternes, — un page, une nymphe — ils reçoivent l'ordre, l'un, de chanter une sérénade, l'autre, de répondre sur le même ton. Si leur galante musique s'accorde avec le caractère de la scène et l'enveloppe de l'atmosphère qui lui convient le mieux, elle n'en est pas moins en relation parfaite avec les vraisemblances et les pratiques de la réalité. Un page qui chante une sérénade, quoi de plus naturel et de plus conforme aux usages de la vie de cour ?

III

Cette musique, qui l'a composée?

Ici, nous nous trouvons en présence d'un petit problème qui n'est pas encore résolu, car, si nous connaissons le nom de l'auteur, l'œuvre est perdue, et, bien probablement, sans espoir d'être retrouvée jamais. Sur ce nom même, les anciens commentateurs de Corneille ont avoué leur ignorance, et parfois erré. C'est ainsi que Voltaire, s'appuyant uniquement sur le synchronisme, attribuait la musique d'*Andromède* à Boësset. Il écrit :

Ce fut, dit-on, Boissette qui mit ces chœurs en musique. On ne connaissait guère en ce temps-là qu'une espèce de faux-bourdon, qu'un contrepoint grossier ; c'était une espèce de chant d'église, c'était une musique barbare en comparaison de celle d'aujourd'hui. Ces paroles : « Reine de Paphe et d'Amathonte » sont aussi ridicules que la musique. Il n'y a rien de moins musical, de moins harmonieux que : « D'où le mal procède part aussi le remède... » L'opéra fit tomber absolument toutes les pièces de ce genre.

Sans avoir besoin de nous arrêter à ces jugements, où quelques impropriétés de termes prêtent à sourire — encore qu'au fond ils ne soient pas sans renfermer une part de vérité, — tenons-nous-en à constater qu'aucun des trois Boësset qui se succédèrent dans les hautes charges musicales d'Henri IV à Louis XIV ne prit part à la composition des chœurs d'*Andromède*. Celui qui eut l'insigne honneur d'être à cette occasion le collaborateur de Corneille nous est aujourd'hui connu : c'est Dassouci.

Singulière figure que celle de cet aventurier des lettres et de la musique dont un vers méprisant de Boileau et les mauvaises mœurs ont perpétué la renommée dans la postérité ! Il n'était pourtant pas dénué de tout mérite. Son principal tort fut peut-être de n'avoir jamais su se fixer. Il en a lui-même fait l'aveu : un de ses écrits montre le danger qu'il y a « de se mesler de tant de choses » et son exemple manifeste qu'il n'y a pas su échapper. Célèbre en

son temps sous le titre d' « Empereur du burlesque », il écrivit et fit imprimer des livres en vers et en prose, jusqu'à des essais de comédie musicale ; il était musicien pratiquant, jouait du luth (non sans talent), composait, donnait des concerts ; il errait en artiste à travers le monde, grand coureur d'aventures, joueur, buveur, hâbleur, versant, s'il le fallait, dans la dévotion, et toujours traînant après lui une réputation déplorable.

Que ce déclassé, ce vagabond, ce bohème du XVII^e siècle, ait été, en définitive, un raté, cela ne fait aucun doute. Écrivain, il s'était fait un renom d'auteur burlesque qui le situe littérairement à sa vraie place et dont il s'enorgueillissait : « Si le burlesque est mort, proclamait-il vers la fin de sa carrière, c'est que Scarron a cessé de vivre et que j'ai cessé d'écrire. » Parfois il avait d'heureuses saillies, par exemple quand, relevant le gant en face de Boileau, il le qualifiait : « Stoïque constipé. » Il était ami d'écrivains dont les noms révèlent ses affinités : Saint-Amant, Cyrano de Bergerac, Chapelain, avec qui il se brouilla, ainsi qu'avec le gazetier Loret. Quand, au cours d'un voyage, il rencontre le Savoyard, célèbre chanteur aveugle du Pont-Neuf, ils traitent entre eux de puissance à puissance : « Grand Savoyard ! — Grand Dassouci ! » Nous le verrons en bons et constants rapports avec Molière et les Bérart. Corneille, à propos de qui il est ici parlé de lui, lui dédie des vers où il fait sa louange. Mais il avait aussi des amitiés moins honorables. Il aimait à vanter les belles relations qu'il se fit au cours de ses voyages ; mais combien plus grande encore est la quantité de filous, d'ivrognes et de valets de bas étage qu'il fréquentait aussi et parmi lesquels il semble avoir vécu parfois avec quelque prédilection !

Ces particularités de sa vie nous sont connues par plusieurs volumes de ses « Aventures burlesques ». Étant donnée sa manière d'écrire, l'on ne saurait toujours prendre ces livres pour des documents sérieux. Cependant, plusieurs détails qui y sont contenus ont été confirmés d'autre part. Usant de prudence et négligeant les parties qui s'éliminent d'elles-mêmes, nous pourrions donc en faire état pour retracer sommairement la vie musicale

et littéraire de cet original, qui n'a pas été sans jouer un certain rôle dans l'activité de son temps.

Charles Coypeau-Dassouci était fils d'un bourgeois de Paris, comme Molière. Son père, avocat en parlement, habitait sur la montagne Sainte-Genève, rue Saint-Étienne-des-Grez (aujourd'hui la rue Cujas). C'est là qu'il est né, en 1605, — un an avant l'auteur du *Cid*, dix-sept avant celui des *Femmes savantes*. Il avait pour mère une femme cultivée, musicienne et coquette. « Elle n'était pas des plus mal faites, écrit-il, et l'amour qu'elle avait pour la musique et les vers attirait chez nous tout ce que Paris avait de gens de mérite et de vertu. » Elle-même était fille d'un luthier de Crémone : ascendance musicale qui explique l'aptitude du futur collaborateur d'*Andromède*. Au reste, dans une famille où déjà, sans doute, on s'occupait plutôt de beau langage que de bonne soupe, l'enfant fut, de bonne heure, laissé à l'abandon ; les époux se séparèrent, et Charles Dassouci fut précoce à commencer sa vie errante. A neuf ans, on le ramenait de Corbeil, où il s'était enfui. L'année d'après, il était à Calais ; un peu plus tard, à l'autre bout de la France, dans le Midi. Déjà la musique avait commencé à lui servir dans ses escapades : « dès ses plus jeunes ans », assure-t-il, il enseignait aux dames de Montpellier à jouer du luth « et leur mettait la main sur le manche ». A dix-sept ans, dit-il ailleurs, il était gagé dans le haut Languedoc pour montrer à jouer du luth à deux filles de condition, et il déclare qu'à cet âge, « il donnait de la tablature aux plus grands joueurs de luth ».

Ayant atteint la trentaine, il sembla manifester des velléités de tourner à l'homme sérieux. Il fut présenté à Louis XIII, à Saint-Germain, par le duc de Saint-Simon, et lui chanta une chanson à boire de sa façon :

Que Saint-Amant a de raison
D'aimer le jus de la vendange !

« Ce fut par là, raconte-t-il, que je donnai dans le génie du roi Louis XIII, qui depuis prêta toujours l'oreille à mes chants et me permit l'entrée de son cabinet. » Depuis, il a

toujours suivi la Cour ; on l'appelait Phébus Garde-robe, parce qu'il avait son luth dans la garde-robe du Roi. Beaucoup plus tard (1674), dans une dédicace à Louis XIV, il dit : « Depuis cinquante ans, je respire l'air de votre Cour. » Il composa deux ballets : celui des *Biberons* et celui des *Enseignes des cabarets de Paris* ; ce dernier, fait à l'occasion de la venue au monde du Dauphin, futur Louis XIV, commençait par un prologue, ou une « Syrène », personnifiant la Seine, prétendait offrir au peuple « mille sortes de vins pour boire à sa naissance ».

Vers le même temps, Dassouci s'employait bénévolement auprès des princes de Piémont ; il portait les couleurs de Madame Royale, Chrestienne de France, fille d'Henri IV, duchesse de Savoie, auprès de laquelle il avait été mis en crédit par le comte d'Harcourt. Cependant, il ne put jamais obtenir une charge, et, bien qu'à l'occasion d'un dernier voyage à Turin il se crût en droit de dire : « J'étais le Boësset de cette cour », il n'y éprouva, nous le verrons, que des déboires.

Quoi qu'il en soit, il était à Paris en 1647, lors des représentations d'*Orfeo* ; il y fit sa partie en jouant du théorbe. Il était de l'entourage artistique de Luigi Rossi, « Monsieur de Luiggi », et écrivit en son honneur un sonnet redondant et emphatique — car il n'était pas homme à garder jamais la juste mesure. Dans cette litanie en quatorze vers, il le qualifiait tour à tour : « Divin maître des sons, prince de l'harmonie, — roi des chants, roi des cœurs, — fils des filles du ciel, race des Amphions, — de qui toute la terre adore le génie, — ange qui nous ravis, dieu de la Symphonie, père des doux accords, etc., etc. » Lui-même était si bien lancé dans le mouvement musical qu'il fut désigné pour écrire la musique des airs et des chœurs d'*Andromède* ; et quand, peu de temps après (1653), il publia chez Ballard un recueil d'*Airs à quatre parties*, qui contenait quelques fragments de cette composition, Corneille à son tour lui dédia ces vers, d'un tour plus discret que les siens, mais qui, signés d'un tel nom, restent comme son principal titre de gloire :

A Monsieur Dassouci pour ses airs.

Cet auteur a quelque génie ;
 Ses airs me semblent assez doux.
 Beaux esprits, mais un peu jaloux,
 Divins enfants de l'harmonie,
 Ne vous mettez point en courroux :
 Apollon aussi bien que vous
 Ne les peut ouïr sans envie.

Cette période de sa vie fut la plus heureuse. Il publia des livres et par eux connut le succès : l'*Ovide en belle humeur*, par quoi il rivalisa avec l'*Énéide travestie* de Scarron auprès des gens qui ont le goût de cette sorte de littérature ; peu après, dans le même style, le *Ravissement de Proserpine*.

Il eut aussi l'idée, qui aurait pu être réellement féconde, d'écrire le poème d'une « comédie en musique » : les *Amours d'Apollon et Daphné*, et la fit imprimer à la date de 1650, l'année même de la première représentation d'*Andromède*. C'est encore un ouvrage burlesque, et l'on ne peut s'empêcher de le déplorer vivement. Quelle fâcheuse idée que de commencer par traiter en un tel style un genre qui aurait dû donner tout d'abord naissance à des œuvres sérieuses, alors que, dans cet esprit, il n'existait pas encore ! Faire la parodie avant que l'œuvre sincère ait paru ! Si Dassouci avait écrit les *Amours d'Apollon et Daphné* autrement qu'en vers volontairement ridicules, si, se piquant d'émulation avec Rossi et avec Corneille, qu'il avait fréquentés, il eût donné à sa « comédie en musique » la forme d'une pastorale en bon style (il ne lui eût pas été difficile de faire mieux que Pierre Perrin, qui allait bientôt entrer à son tour dans la carrière), enfin s'il avait eu le courage de mettre lui-même son poème en musique, ce dont probablement il n'était point incapable, il aurait par là pris une initiative qui, devançant de vingt ans la naissance de l'opéra français, eût transformé l'évolution de la musique dramatique. Elle lui aurait fait, en tout cas, grand honneur, fût-il resté au-dessous de la tâche. Mais il n'essaya même pas de l'entreprendre et s'en tint à ses pitreries. N'avons-nous

pas dit que la destinée de Dassouci était d'être un raté? Il retomba définitivement des hauteurs vers lesquelles il s'était inconsciemment élevé, et la fin de sa vie ne fut plus qu'une lente chute vers la déchéance.

Il avait près de cinquante ans lorsqu'il fut repris par l'envie de recommencer sa vie errante : vie de vagabond, d'aventurier, de chemineau. Ou plutôt, en plein milieu du siècle de Louis XIV, il voulut ressusciter les trouvères et les troubadours. Aussi bien, leurs traditions n'étaient pas encore perdues, même en ce temps-là, même cent ans plus tard. Rappelons-nous les récits de Jean-Jacques Rousseau dans ses *Confessions* : l'histoire de ces musiciens, ou se disant tels, qui s'en allaient de pays en pays en « vicariant », chantant au lutrin le dimanche, et, les autres soirs, égayant la société par leurs chansons et leurs bons mots et se faisant régaler au passage sans trop songer si demain ils ne manqueront pas de pain, — et Jean-Jacques lui-même s'en allant à pied par les chemins, emportant avec lui sa fontaine de héron qu'il faisait tourner pour amuser les passants et se faire offrir le gîte ! Traits de mœurs si différentes de celles de notre vie moderne !

Dassouci, musicien de cour, voulut la suivre, cette vie indépendante et libre. Sous le prétexte d'aller prendre son poste à Turin, il s'embarqua par la Bourgogne, emportant son luth, escorté par deux petits garçons, pages de musique « chantres aux chausses retroussées », avec lesquels il allait chanter ses chansons partout où l'occasion s'en présentait, et qui furent cause que les plus méchants bruits coururent. Quelquefois il sonnait à la porte d'un château dont le seigneur, s'ennuyant dans sa solitude, l'accueillait avec joie, s'émerveillant d'avoir affaire à « Monsieur Dassouci » dont il avait lu le nom dans les gazettes ; il le gardait chez lui, achetait l'*Ovide en belle humeur* et le recueil de Ballard que l'auteur, cumulant avec tant d'autres le métier de colporteur, avait dans ses coffres ; il faisait chanter Pierrotin et Valentin, les pages aux jolies voix d'enfant, qu'accompagnaient les sons piquants du luth de leur maître ; entre temps, il demandait à Dassouci de montrer à la châtelaine à chanter ses

airs ; des semaines se passaient ainsi, en musique et en ripailles, jusqu'au jour où les trois compagnons, bien repus et largement récompensés, quittaient le toit hospitalier et reprenaient leur vol vers l'inconnu.

Ailleurs, c'était tout simplement Jacqueline et Alison qui venaient écouter la musique ; mais on s'en accommodait tout de même, et parfois le séjour n'en était que plus agréable.

Quelquefois Dassouci faisait des rencontres plus intéressantes. A Lyon, il trouva Molière et sa troupe, fut reçu par eux comme en famille et ne les quitta pas de six mois, les suivant à Avignon, à Pézenas et Narbonne. Il lui arrivait aussi des aventures plus désagréables, qui n'allaient pas à moins qu'à lui faire connaître l'hospitalité de maisons où le séjour était moins recherché que celui des châteaux, car c'étaient les prisons d'État. Nous passerons sans nous y arrêter sur ces diverses mésaventures. Qu'il nous suffise d'ajouter que le voyage finit mal, et qu'arrivé à Turin, Dassouci ne parvint pas, malgré toute son envie, à être nommé musicien de cour. Il avait pourtant fait tous ses efforts pour obtenir cette charge, multipliant les occasions de se faire entendre, lui et ses pages. Il ne s'en tenait pas à des exécutions de musique profane ; mais, pour flatter la dévotion de la princesse, il la suivait à l'église, à tous les offices auxquels elle assistait (ils étaient nombreux), faisant chanter des psaumes à Pierrotin et l'accompagnant pieusement sur le luth. « Quoique je ne sois pas un Orlande de Lassus, écrit-il, je voulais faire musique à sa chapelle. » A la messe de minuit, il prétendit l'emporter sur les chantres de Turin : ce fut, il s'en targue, un épisode de la lutte éternelle entre la musique française et l'italienne. Rien n'y fit : il fut renvoyé, s'en alla à Rome ; là il se fit dévot et écrivit un livre édifiant : *Pensées dans le Saint-Office*. Plus tard, il revint en France et y connut de nouveaux déboires. Presque septuagénaire, il éprouva les rigueurs de la Bastille et du Grand-Châtelet ; pendant que ses anciens compagnons, Molière et sa troupe, étaient dans toute leur gloire, il ne pouvait trouver d'emploi ni d'appui nulle part, si ce n'est sous forme d'aumônes plus ou moins

déguisées. Il mourut obscurément, on ne sait trop ni comment, ni quand, ni où.

Dassouci nous a-t-il au moins laissé quelque chose par quoi survive un peu de son activité musicale, qui, nous l'avons vu, fut un moment assez grande? Cette satisfaction n'a même pas été donnée à sa mémoire. A peine a-t-on su qu'il était l'auteur de la musique d'*Andromède* : cela était oublié dès le XVII^e siècle, et nous avons vu que Voltaire attribuait cette composition à Boësset. Ce n'est que par une réclamation produite par lui-même, dans ses *Rimes redoublées* (1671), que nous avons été renseignés. Après la brouille de Lulli avec Molière, Dassouci avait proposé sa collaboration à celui-ci, qui refusa. Il se plaignit amèrement d'être ainsi abandonné par un vieil ami. « Il sait cependant, objecte-t-il, que c'est moi qui ai donné l'âme aux vers de l'*Andromède* de M. de Corneille... » Le bien fondé de la revendication est confirmé par l'examen des *Airs* de Dassouci, publiés chez Ballard : dans le peu qui reste de cette publication musicale, on retrouve deux strophes de la tragédie.

Mais dans quel état est venu jusqu'à nous cet unique vestige d'un ouvrage dont son auteur ne parlait jamais qu'avec orgueil ! Les *Airs à quatre parties du sieur Dassouci*, imprimés chez Ballard en 1653, étaient composés de quatre petits volumes, de format oblong, dont chacun donnait une des parties séparées, suivant l'usage antérieur, déjà tombé en désuétude au milieu du XVII^e siècle. Et voyez la malechance ! Les seuls cahiers qui subsistent ne donnent que les voix de taille et de basse-contre, les plus insignifiantes, et le chant fait défaut. A peine pourrions-nous, à l'aide de ces débris, nous faire une vague idée du mouvement général ; c'est là tout ce qu'il nous est permis de dégager des deux fragments sous les notes desquels nous avons reconnu les vers de Corneille : le chant du prologue : « Cieux, écoutez ; écoutez, mers profondes » avec son vers répété en chœur : « Louis est le plus jeune et le plus grand des Rois », et le chœur du quatrième acte : « Vivez, heureux amants. » Autant qu'on en puisse juger, cette musique était d'un style déjà désuet au temps où elle fut écrite. Il n'apparaît pas que les

voix y aient eu d'accompagnement instrumental, si ce n'est peut-être par le doublement des parties et la réalisation de l'harmonie par les luths. Il n'est que trop certain que ces lourds accords vocaux n'ont pu ajouter aucun élément de vie aux vers de Corneille.

Par suite de circonstances qui seront rapportées en leur temps, la partie musicale d'*Andromède* fut réécrite, longtemps après la première représentation de l'œuvre de Corneille, en vue d'une reprise qui donna lieu à un remaniement total. Cette nouvelle partition eut pour auteur Marc-Antoine Charpentier. Le style musical avait fait, dans l'intervalle, des progrès notables. La place fut moins étroitement mesurée aux parties chantées dans la tragédie ; une partie orchestrale, qui semble avoir totalement fait défaut au temps de Dassouci, fut ajoutée. La partition de Charpentier commence par une ouverture en deux mouvements, à la manière française, et divers épisodes instrumentaux accompagnent les mouvements de scène : un prélude pendant que Melpomène vole dans le char d'Apollon ; une tempête ; même des airs de danse : un « Caprice », une « Gigue anglaise ». Écorcheville, qui en a fait la découverte au cours de ses dépouillements de manuscrits musicaux à la Bibliothèque Nationale, a, dans une étude sur *Corneille et la musique*, reproduit la transcription de toute la partie musicale du deuxième acte, comprenant les strophes du Page, la réponse de la Nymphé et leur ensemble final : ce sont des morceaux d'un sentiment juste, non sans grâce et sans agrément en leur tour suranné, en parfait accord avec le caractère d'aimable galanterie de la scène.

Pour compléter cette histoire musicale d'*Andromède*, qu'il nous soit permis de parler encore d'une représentation beaucoup plus récente, qui eut lieu à l'Odéon en 1897. Il n'était pas question d'y renouveler le luxe et la complication des machines de Torelli : c'est essentiellement pour les vers de Corneille que cette résurrection avait été entreprise. L'on ne songeait même pas à faire chanter les chœurs. Mais la musique est si étroitement incorporée avec l'action dans le second acte que l'on eût voulu ne s'en point passer. L'on vint donc demander au biblio-

thécaire du Conservatoire s'il pourrait retrouver cette musique. Celle de Charpentier était encore inconnue, et, si l'on n'ignorait pas que Dassouci avait travaillé pour Corneille, l'on savait aussi que son œuvre était perdue. Pour combler cette lacune, l'on songea à faire composer une musique nouvelle, dans une forme et un style conformes, autant que possible, à ceux du XVII^e siècle, et ce fut précisément à ce bibliothécaire, compositeur aussi, et qui, par surcroît, se trouve aujourd'hui écrire cette histoire, que cette collaboration fut demandée. C'est ainsi qu'avant de commenter longuement, comme il le fait ici, l'*Andromède* de Corneille au point de vue musical, l'auteur de ce livre avait composé pour cette œuvre une troisième partition ; et nous pouvons noter aussi cette particularité de l'interprétation : que le rôle de la nymphe Liriope servit de début dans l'art du chant scénique à une jeune actrice, M^{lle} Cora Laparcerie, qui devait, par la suite, faire triompher, sur diverses scènes, un grand nombre d'œuvres et d'auteurs très différents, pour la forme et pour l'esprit, de l'austère et vieux Corneille.

IV

Corneille a produit un autre ouvrage du genre d'*Andromède*, *la Toison d'or*. De dix ans postérieur, celui-ci fut représenté à l'occasion des fêtes qu'on célébra par toute la France en l'honneur du mariage de Louis XIV. Un gentilhomme normand, compatriote de Corneille, le marquis de Sourdéac, voulut donner cette preuve de son loyalisme. Il s'occupait de machines théâtrales et fut de ceux qui, quelques années plus tard, s'associèrent dans l'intention de fonder, avant Lulli, l'Opéra de Paris. Il installa dans son château du Neubourg tout ce qu'il fallait pour donner une représentation à grand spectacle ; Corneille écrivit la pièce et les acteurs du théâtre du Marais vinrent la jouer (automne de 1660). Aventurier de haut parage, d'une réputation qui n'était guère meilleure en son genre que celle de Dassouci (Corneille n'était vraiment pas heureux dans le choix de ses collaborateurs !), Sourdéac

avait dépensé, sans compter, trente mille livres pour cette organisation. C'était le beau geste : il le compléta en faisant abandon de tout son matériel aux comédiens, qui l'emportèrent à Paris où ils donnèrent quelques représentations de l'œuvre, sans grand succès. Au reste, la musique tenait une place encore moindre dans *la Toison d'or* que dans *Andromède*. Sauf au prologue, où l'Hymen est salué par un « chœur de musique », on n'entend que des voix seules : Orphée, invité à chanter par un hémistiche qui nous est familier au moins en partie : « Prends ton luth, cher Orphée » ; des Sirènes invoquant Vénus ; puis encore « une voix derrière le théâtre » et, à la fin, un nouveau chant d'Orphée. Nulle indication d'instruments. On ne sait même pas le nom du musicien qui collabora à cette œuvre.

Il importe de louer dans ces tentatives l'intuition, vraiment géniale, à laquelle obéit Corneille dans le choix des sujets adoptés pour des œuvres associant à sa poésie la musique et le spectacle. Il connaissait pourtant bien d'autres sources : quand il ne voulait faire qu'une tragédie, il écrivait *Cinna*, *Pompée*, *Sertorius*. Mais il a senti que ce n'était pas dans l'histoire romaine qu'il trouverait les accents et la couleur propres à cet autre dessein. Pour trouver ce qui convenait, il est remonté aux légendes : Persée combattant sur Pégase en brandissant la tête de Méduse ; Jason courant les aventures à la recherche du trésor mythique ; en dernier lieu, nous le verrons collaborer à *Psyché*. Ainsi, spontanément, Corneille a deviné de quelle nature devaient être les poèmes destinés à être associés à la musique. Et quand, deux siècles plus tard, le principe fut doctement posé que la légende est la matière essentielle du drame musical, l'auteur de l'*Anneau du Nibelung* n'a pas fait autre chose que de codifier les pratiques qu'avait inaugurées, sans même en chercher la justification, Corneille écrivant *Andromède* et *la Toison d'or*.

Pour en revenir à son époque, quitte à redescendre au terre-à-terre d'observations de faits trop souvent mal compris ou mal interprétés, constatons que Corneille, bien que non musicien et même pouvant, en raison de

certaines paroles, passer pour hostile à la musique, a joué dans cette évolution commençante un rôle plus efficace que celui de plusieurs qui prétendirent y avoir tenu une place prépondérante. A ce moment décisif, où il était question de mettre la France à la remorque de l'Italie, il a, par une intervention passagère, fait valoir les droits du génie français et montré le vrai chemin qu'il fallait suivre.

Aussi bien, son rôle individuel pourrait être tenu pour négligeable : mais ce qu'il importe de constater, c'est que, par son action d'un jour, il a dégagé spontanément l'essence même du génie français.

La situation était franche. L'Italie avait fondé l'opéra, et point n'est besoin de démontrer l'importance de cette création. Mais fallait-il que la France en reçût le don et l'acceptât tel qu'on le lui apportait? S'il en eût été ainsi, l'opéra italien eût été du premier coup maître du monde, et il n'y aurait jamais eu de musique française. On va le voir s'installer bientôt dans toutes les capitales : pendant deux siècles, il régnera à Vienne, à Londres, à Hambourg, à Dresde, à Pétersbourg, à Prague, sans parler, bien entendu, des villes italiennes. Il ne manque qu'un pays pour que son hégémonie soit absolue : la France. Aurait-il fallu qu'elle cédât du premier coup et sans lutte? Mazarin l'eût voulu, peut-être ; mais le public éclairé, si docile à d'autres points de vue, ne suivit pas le ministre sur ce terrain particulier. Il avait applaudi l'*Orfeo* comme une nouveauté plaisante, mais ne s'était pas senti pleinement conquis. L'on ne saurait dire que ceux qui semblèrent les plus qualifiés par le zèle qu'ils manifestèrent aient réellement pris parti. Ils s'étaient délectés à l'audition de beaux chants et de suaves harmonies ; mais ç'avait été chez eux-mêmes une impression fugitive, et ils continuèrent à se plaisir aux airs de Boësset et de Lambert. Les Français sont toujours prêts à s'engouer de ce qui vient du dehors ; mais leur caprice passe aussi vite qu'il est venu ; ils en donnèrent la preuve dès cette occasion. Le chanteur de Nyert n'était pas devenu « italinisant », ni Dassouci non plus, pour s'être intéressés à l'œuvre de Luigi : ils avaient prouvé seulement qu'ils aimaient la bonne musique, d'où qu'elle vint, mais rien de

plus. Quant aux détracteurs, on sait qu'ils furent légion. Bref, presque personne, malgré les apparences, n'avait trouvé à ces spectacles une complète satisfaction. Les mieux disposés ne pouvaient se défendre de mêler une arrière-pensée à leurs louanges. Un ami de M^{me} de Sévigné, assistant à une des soirées d'*Orfeo* en la compagnie de la marquise, a résumé son impression en ces termes : « Les voix sont belles ; mais la langue italienne, que l'on n'entendait pas aisément, était ennuyeuse. » C'est cela même : il est ennuyeux de suivre un spectacle dont on ne comprend pas la langue. En France, parlons français, et chantons de même. Ce n'est point du tout là un cri d'un nationalisme étroit, mais une parole de simple bon sens. Mais, si l'on chante en français, il est fatal que la musique associée à la langue soit autre que si l'on chante en italien. Ne croyons pas, par exemple, que personne ait jamais songé, en 1647, à faire faire une adaptation française de l'opéra de Rossi : c'est là une idée qui, de longtemps, n'aurait pu venir à aucune personne raisonnable. Lorsque, au XVIII^e siècle, furent essayées les premières traductions de Pergolèse, ce fut un étonnement général : personne n'avait encore pensé que cela fût possible ; la musique italienne avait paru jusqu'alors caractérisée en premier lieu par le fait qu'elle était chantée en italien, comme la française en français, et l'on ne soupçonnait pas qu'il en pût être autrement. Ce n'étaient donc pas des traductions que voulaient les dilettanti parisiens de 1650 ; ils aspiraient obscurément à la création d'un opéra qui fût une œuvre originale et neuve, conçue et exécutée dans leur langue et conforme au génie national.

Il faudra quelque temps encore pour que cette satisfaction leur soit donnée ; mais ce temps arrivera. Et le dernier effort pour cette élaboration aura été dû autant, sinon plus, au concours des poètes, et des plus grands, qu'à celui des musiciens. Nous avons déjà vu Corneille y participer. Maintenant, c'est Molière qui, redoublant les coups, édifiera la plus grande partie du monument qu'il se verra à la veille d'inaugurer lui-même. Dans ce chapitre important de l'histoire de la musique française, l'auteur du *Misanthrope* va jouer le rôle le plus décisif.

CHAPITRE II

LA JEUNESSE DE MOLIÈRE

Les Fâcheux. — Le Mariage forcé.

I

Tandis que ces événements s'accomplissaient, Molière, jeune comédien et directeur de troupe, courait les provinces. Il y promenait le répertoire, encore restreint, des tragédies de Corneille et de ses émules et celui des comédies, moins nombreuses et moins belles, des pastorales et des farces.

La musique ne tenait assurément aucune place dans ces représentations, ou si peu qu'il est presque permis de l'ignorer.

Cependant, Molière n'était pas insensible à l'art des sons : la suite de cette histoire en apportera assez de preuves. Nous rappellerons, sans plus tarder, qu'il y avait en lui un atavisme musical dont il dut ressentir les effets : il avait pour bisaïeul Guillaume Mazuel, violon du roi sous Henri IV et Louis XIII, et il était cousin de Michel Mazuel, artiste renommé au temps de Louis XIV, compositeur de la musique des vingt-quatre violons de la Chambre, dont le nom se lit maintes fois sur les listes des instrumentistes qui prenaient part à l'exécution des ballets et intermèdes dus à la collaboration de Molière et de Lulli.

Donc, que ce fût par goût ou parce que les circonstances s'y prêtèrent, l'auteur de *Tartuffe* n'écarta jamais la musique de son théâtre. Dès ses premières tournées en province, il sut corser les programmes grâce

au concours de quelques musiciens rencontrés en passant. N'était-il pas dans le pays des belles voix, pendant ses longs séjours dans le Midi, à Bordeaux, à Toulouse, à Montpellier, à Narbonne ? Ce sont les villes où, quelque vingt ans plus tard, Perrin, puis Lulli, devaient venir pour recruter, dans les maîtrises ou parmi le peuple, les chanteurs destinés à former la troupe de l'Opéra. Molière dut parfois éprouver le désir d'en faire entendre. L'on a constaté qu'un musicien de renom, Moulinié, chef de la musique du duc d'Orléans, se trouvait aux États de Languedoc en même temps que lui, émargeant au même budget : sans doute a-t-il prêté son concours et celui des artistes qu'il dirigeait, pour augmenter l'éclat de quelques représentations comiques. Le prince de Conti, à qui appartenait Molière, avait aussi ses musiciens : on a reconnu dans divers papiers les noms de certains d'entre eux, associés à des opérations auxquelles avait pris part la troupe de Molière. A Montpellier, aux États de 1654-1655, cette troupe s'était rencontrée avec celle du danseur La Pierre, natif d'Avignon, futur fondateur de l'Opéra de Rouen, dont le nom paraît souvent parmi ceux des danseurs qui ont figuré dans les comédies-ballets de Molière et Lulli, au temps de la jeunesse de Louis XIV. La Pierre était aussi compositeur : Dassouci le nomme, dans ses *Amours d'Apollon et de Daphné*, comme capable d'exercer par son art des séductions qui rendraient Apollon jaloux. On a retrouvé son nom inscrit à côté de celui de Molière sur le livret du *Ballet des Incompatibles*, dansé aux États : Molière y représentait un poète et une harençère.

L'art de la danse n'était pas étranger à celui des acteurs. Le *Roman comique* a décrit les fêtes d'une noce où les gens du pays dansaient à leur mode et « les comédiens et comédiennes à la mode de la cour ; Destin et l'Étoile dansèrent la sarabande avec l'admiration de toute la compagnie ». Au mariage de ces derniers, la troupe préfère renoncer aux divertissements des ballets et du bal, « qui lui sont trop ordinaires ». Nous verrons plus tard les belles camarades de Molière danser à Versailles en la compagnie des seigneurs. L'une d'elles, la du Parc, eut la renommée d'une danseuse experte et hardie ; elle mit à la

mode une façon nouvelle de « petits caleçons » qui lui permettait d'exécuter les « hautes danses » sans que par de pareils objets les âmes fussent blessées. Assurément comédiens et comédiennes n'avaient pas attendu d'être admis à la cour pour prendre, en tant que danseurs, leurs premiers ébats.

Dassouci, enfin, nous a raconté d'une façon circonstanciée la rencontre qu'il fit à Lyon de Molière et des Béjart. Après plusieurs mois passés avec eux dans cette ville, raconte-t-il, « étant commandés pour aller aux États, ils me menèrent avec eux à Pézenas ». Puis, plus tard : « Je suivis encore Molière jusqu'à Narbonne ». Il se loue beaucoup de leur accueil amical et du temps passé avec eux « parmi les jeux, la comédie et les festins. On dit, poursuit-il, que le meilleur frère est las au bout d'un mois de donner à manger à son frère ; mais ceux-ci, plus généreux que tous les frères qu'on puisse avoir, ne se lassèrent point de me voir à leur table tout un hiver, et je puis dire :

Qu'en cette douce compagnie
Que je repaissais d'harmonie... »

S'il repaissait d'harmonie ses hospitaliers amis, il est bien probable qu'il paya son écot en leur offrant, dans quelques représentations publiques, le concours de son luth et celui de son page à la jolie voix de soprano, Pierrotin.

Précisément nous allons voir paraître, comme faisant partie du répertoire de Molière en province, l'œuvre à laquelle Dassouci a collaboré. *Andromède* était une nouveauté : malgré les difficultés de la représentation, Molière voulut la faire connaître à son public. On a trouvé sur un exemplaire de la première édition l'indication manuscrite d'une distribution de rôles qui ne laisse aucun doute à cet égard. Tout le personnel féminin était appelé sur la scène : il semble même qu'il ait été renforcé pour la circonstance. Madeleine Béjart était Junon, puis Andromède ; M^{lle} de Brie, Vénus, et M^{lle} Hervé, Melpomène ; une charmante jeune fille, qui paraît avoir joué un rôle

dans la vie sentimentale de Molière, M^{lle} Menou, figurait dans la scène des nymphes et disait quelques vers ; Liriope, la nymphe chantante, avait pour interprète M^{lle} Magdelon (Vauselles-l'Hermitte) qui se multipliait, car elle représentait successivement trois rôles. Le page de Phinée était Louis Béjart (L'Éguisé). Quant à Persée, c'était Molière lui-même ; et ce ne dut pas être un spectacle banal que de voir celui qui allait bientôt s'envelopper dans le sac de Scapin et qui, pour l'instant, se contentait d'ordinaire de faire rire le public sous le masque du Barbouillé, apparaître, sur les tréteaux d'une salle de province, au bruit du tonnerre, lance en main, casque en tête, galopant sur Pégase, et livrer le combat héroïque au monstre que Scarron aurait voulu voir personnifier par Ragotin. La mise en scène était-elle à la hauteur de celle du Petit-Bourbon ? Nous ne le saurions dire. En tout cas, Torelli n'était pas auprès de Molière. Quant à la musique, peut-être la présence de Dassouci en assurait-elle une bonne exécution, au moins partielle : mais là-dessus nous ne sommes pas renseignés. Nous pouvons craindre cependant qu'elle ait été réduite à sa plus simple expression. C'est ce que semblerait confirmer le programme déjà cité, qui, pour le chœur du peuple, n'inscrit pas des noms de chanteurs, mais celui d'un seul acteur, Lestang : or, celui-ci (c'est encore une particularité de cette distribution féconde en surprises) doit être identifié avec le pâtissier Ragueneau, au nom duquel le *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand a donné un renouveau de gloire, et qui, par amour de la poésie, avait quitté Paris pour suivre en province des troupes de comédiens, parmi lesquels il ne sut jamais s'élever au-dessus du rôle de simple « utilité ».

Au surplus, ces campagnes de Molière dans les provinces du Midi furent pour lui des années d'apprentissage dont il sut tirer bon profit. Il revint à Paris ayant vu ce que la musique peut ajouter à la comédie, et prêt à lui faire place dans ses entreprises futures. Entre temps, il avait occupé ses moments perdus à s'essayer à la composition de comédies en vers et en cinq actes : *l'Etourdi*, *le Dépit amoureux*, et par là non plus l'on ne saurait dire qu'il ait mal employé son temps.

S'étant fait connaître au jeune Louis XIV, d'abord comme tragédien, en représentant devant lui *Nicomède*, puis (divertissement moins austère) en lui jouant une de ses farces, il fut autorisé à donner des représentations devant le public parisien, sur la scène du Petit-Bourbon, où déjà nous avons vu donner l'*Orfeo* de Luigi Rossi et l'*Andromède* de Corneille. Le théâtre était machiné en vue du grand spectacle ; mais il n'apparaît pas que Molière ait eu besoin de faire usage de ses ressources en ce genre. Il n'en jouit d'ailleurs que peu de temps. L'hôtel du Petit-Bourbon était une vaste bâtisse qui s'étendait sur le bord de la Seine, entre le vieux Louvre et le cloître de Saint-Germain l'Auxerrois ; il devait être démoli pour faire place à la colonnade dont la construction était en projet. Un beau jour, un fonctionnaire vint signifier à Molière qu'il lui fallait déguerpir sur l'heure. C'était déjà, comme dit le Covielle du *Bourgeois gentilhomme*, la manière de parler propre à ces sortes de gens. Grand émoi ! Le roi avait concédé le théâtre ; comment un architecte pouvait-il donc expulser ceux qu'il en avait rendus bénéficiaires ? L'affaire fut arrangée : le Petit-Bourbon fut évacué, la colonnade du Louvre s'éleva bientôt, en partie, sur son emplacement ; mais, en compensation, Molière obtint la jouissance de la salle du Palais-Royal, construite par Richelieu et, plus récemment, agrandie et aménagée en vue des besoins les plus modernes de la mise en scène. C'est là qu'il fit représenter tous ses chefs-d'œuvre, jusqu'au jour de sa mort. La musique y était si bien à l'aise qu'après qu'il eut disparu Lulli réclama la salle : elle a été affectée à l'Opéra pendant un siècle, jusqu'au jour où l'incendie contraignit les hôtes de la maison de Rameau et de Gluck à chercher un autre asile. Elle avait servi d'abord aux spectacles organisés par Molière, où nous allons voir la musique prendre une place grandissante d'année en année.

Le registre de La Grange — cet inestimable document qui nous fait assister jour par jour à la vie du théâtre depuis l'arrivée de Molière à Paris jusqu'après la fusion des trois troupes sous le titre unique de « Comédie-française » — est plein de détails qui, si menus soient-ils, nous

renseigneront parfois de façon topique sur ce qu'il nous importe de savoir pour cette étude. C'est ainsi qu'arrêtant les comptes de l'année à Pâques 1660, il inscrit, aux frais ordinaires et journaliers : « Violons, 4^l, 10^s ». Combien de violons pouvait-on avoir, en 1660, pour 4 livres 10 sols ? Car le mot est au pluriel ; d'autre part, nous voyons porter les ouvreurs et ouvreuses à 1^l, 10^s, deux contrôleurs à 3 livres et le premier portier, fonctionnaire important, à 3^l, 10^s. Les violons devaient être au moins au nombre de deux, probablement trois, à une livre dix sols chaque. Notons, en passant, une observation du 11 octobre de la même année, jour où est mentionné l'incident de la démolition du théâtre et de la concession du Palais-Royal. Torelli avait quitté la France, laissant au Petit-Bourbon les machines qu'il y avait construites. Il avait été convenu que celles-ci seraient transportées aux Tuileries, où l'on construisait une nouvelle salle de théâtre ; mais Vigarani, appelé à la direction du service des machines, prétendit n'avoir rien trouvé. Sur quoi La Grange note qu'il les avait brûlées lui-même « afin qu'il ne restât rien de l'invention de son prédécesseur, le sieur Torelli, dont il voulait ensevelir la mémoire ». Procédés d'artistes !

Les violons, engagés, comme nous l'avons vu, à la représentation, eurent à se faire entendre dès la première pièce nouvelle que Molière donna à Paris, ces *Précieuses ridicules* dont l'apparition fut saluée par le cri prophétique : « Courage, Molière ! Voilà la bonne comédie » (18 novembre 1659). Ce n'est encore qu'une farce, singulièrement agrandie et stylisée, et la musique n'y a pas grand' chose à faire : elle n'est pas encore cet ornement extérieur à qui nous verrons tenir tant de place dans certaines comédies futures. Elle existe cependant, et son rôle est d'autant mieux fait pour nous intéresser qu'elle est intimement incorporée à l'action.

Mascarille et Jodelet ayant résolu de faire danser Cathos et Madelon, l'on s'en va quérir des violons ; et d'abord, Mascarille, « dansant lui seul comme par prélude », chante : « La, la, la, la, la, la, la, la. » Ce « La, la, la, la », s'il est permis d'appliquer à une plaisanterie si française un mot qui l'est si peu, est comme le leit-motiv des

marquis de Molière. On le retrouve dans *l'Impromptu de Versailles*, où Molière se met en scène, enseignant le rôle à la Grange : « Souvenez-vous bien de venir avec cet air qu'on nomme le bel air, peignant votre perruque et grondant une petite chanson entre vos dents : La, la, la, la, la, la ! » Et, dans *la Critique de l'Ecole des femmes*, il sert au dénouement, où le Marquis ne trouve plus rien à opposer aux arguments des raisonneurs que son éternel : « La, la, la, la, lare, la » et couvre en chantant les voix de ses contradicteurs. Dans *les Précieuses*, le « La, la » de Mascarille est, au moins, soutenu par le son des instruments : « En cadence, violons, en cadence. Ne sauriez-vous jouer en mesure ? La, la, la... » Il annonce que « ses pieds vont danser la courante », ce qui est parfaitement conforme aux us de l'époque, car la courante était la danse la plus ordinaire dans les bals du XVII^e siècle ; Louis XIV, qui se piquait de musique, a lui-même composé un air de courante. Il est donc avéré qu'une courante était dansée à la fin des *Précieuses ridicules*, fredonnée par Mascarille et exécutée par les violons.

Mais le meilleur de la partie musicale, dans la comédie, c'est le chant de l'impromptu : « Oh ! oh ! je n'y prenais pas garde », que Mascarille récite d'abord et répète avec « l'air qu'il a fait dessus ». — « Vous avez appris la musique », interroge Cathos, émerveillée par une telle accumulation de talents ! A quoi le faux marquis répond par cet aphorisme, toujours péremptoire : « Les gens de qualité savent tout sans avoir jamais rien appris. » Quand il a chanté, quelles extases de femmes du monde ! « Que voilà un air qui est passionné ! » dit l'une. Et l'autre, avec conviction : « Il y a de la chromatique là-dedans ». Combien de nos dilettanti, après deux siècles plus qu'et demi passés, ne trouvent pas beaucoup plus à dire pour exprimer leur sentiment à l'endroit de la musique à la mode et ne font guère que répéter, avec des variantes et quelques tours de phrases légèrement renouvelés, l'exclamation émerveillée de Madelon : « Il y a de la chromatique là-dedans » !

Cherchant encore sa voie et ne la trouvant pas tou-

jours, Molière donne ensuite une nouvelle et excellente farce, *le Cocu imaginaire*, puis s'égaré avec *Don Garcie de Navarre* ; mais il se retrouve avec *l'Ecole des maris*, modèle après lequel il semble qu'il n'ait rien de mieux à faire qu'à continuer. Aucune de ces pièces n'a rien qui touche à notre sujet musical.

Mais en voici une autre qui, conservant toutes les qualités de l'esprit dont l'auteur a donné et donnera toujours des preuves inépuisables, ne va pas dédaigner d'accueillir un élément étranger, en apparence, à la comédie — la danse, l'orchestre, la musique — et leur fera une place importante à côté des dialogues parlés : *les Fâcheux*, écrits, non plus pour le public du théâtre de Paris, mais à l'occasion d'une fête de cour.

II

Il nous faut, avant d'arriver à cette pièce, qui va constituer un chapitre important dans l'histoire que nous avons entreprise, en revenir aux autres manifestations auxquelles ont donné lieu ces fêtes dès l'avènement de Louis XIV.

Nous avons vu Mazarin faire venir d'Italie des musiciens et des chanteurs et leur faire représenter les opéras de leur pays. La Fronde a interrompu cette propagande en faveur d'un art étranger. Mais la paix est revenue. Mazarin est encore au pouvoir pour quelques années, et le roi, d'enfant qu'il était, est devenu un jeune homme. Il va falloir changer peu à peu de manière, et, au lieu d'obéir au seul Mazarin, commencer à prendre souci des goûts de Louis XIV.

Celui-ci est ami de tout faste. Il a aussi le sentiment de la musique ; mais il aime par-dessus tout danser. Il faudra donc que les futurs spectacles de la cour tiennent grand compte de cette exigence. Mazarin, de son côté, ne veut pas renoncer à son prosélytisme en faveur de l'opéra italien. Comment faire pour accorder les deux tendances ? Rien de plus facile, semble-t-il : on jouera l'opéra, et le roi y dansera.

En 1654, voulant renouveler les prouesses de l'*Orfeo*, Mazarin fait revenir des chanteurs et des musiciens d'outre-monts. Ils préparent la représentation des *Nozze di Peleo e di Teti*, libretto de l'abbé Buti (déjà auteur du poème d'*Orfeo*), mis en musique par le compositeur romain Carlo Caproli, *Carlo del violino*. Mais, à la représentation, combien cette musique compte pour peu de chose ! Il faut lire l'histoire de l'*Opéra italien en France avant Lulli* de M. Henry Prunières pour apercevoir à quelles fâcheuses réalités artistiques aboutissait le prétexte d'un opéra italien, à la Cour de France, en 1654. Quels salmigondis ! Quel horrible mélange !... Il a été imprimé trois textes différents des *Noces de Pélée et de Thétis*, l'un français, l'autre italien, le troisième expliquant les danses (à la vérité, la musique était dédaignée et s'est perdue) ; et tout cela s'amalgamait, se superposait, se succédait sans s'unir, tour à tour opéra, *commedia*, ballet, pièce à machines. « Chaque scène, dit M. Prunières, « donne occasion » à une entrée de ballet. L'opéra est ainsi formé de deux parties juxtaposées, mais séparément composées. Tandis que l'abbé Buti écrit en vers italiens le livret et que Carlo Caproli le met en musique, le comte de Saint-Aignan, aidé des chorégraphes de la Cour, règle les danses, les musiciens français en composent les airs et Benserade, de sa plume malicieuse, émaille de traits piquants *les vers pour les personnages du ballet*. » L'on ne peut comprendre comment, en un siècle si épris de raison, de régularité, de logique, il se trouvait un public pour avaler pareilles mixtures ! Alors que, dans un autre monde, les arbitres du goût se plaisaient à embarrasser Corneille par leurs exigences, le gênaient, lui et ses successeurs, par de prétendus besoins d'unités dont l'arbitraire et l'exagération étaient manifestes, l'on acceptait de voir, sur la scène royale, des exhibitions composites dont les éléments étaient empruntés à tous les genres, à toutes les formes, à tous les styles.

Ce qui aurait dû être le principal dans des opéras, la musique, était le plus sacrifié. Qu'il s'agit du *Thétis et Pélée* de Caproli, du *Xerces* de Cavalli, qui eut quelques représentations en 1660, ou d'*Ercole amante*, du même,

donné après la mort de Mazarin (1662), mais préparé par lui, personne, parmi tant de témoins qui nous ont laissé leurs impressions, ne donna d'attention à rien autre qu'au spectacle et à la danse. L'affabulation, noyée au milieu des ornements extérieurs, ne put se dégager de leur surcharge et resta incomprise — à quoi contribua une fois de plus l'emploi de la langue italienne, contre lequel on protesta de nouveau. Cavalli, ce maître génial, une des sommités de l'art italien, et qui, âgé de soixante ans, étant premier dans sa patrie et dans son art, avait grandement hésité à se lancer dans cette aventure et à quitter Venise pour se mettre au service d'un pays étranger, partit de France irrité, le cœur plein d'amertume au souvenir du dédain qu'il y avait trouvé pour principale récompense.

Les campagnes musicales de Mazarin avaient donc abouti à un échec. Il n'était parvenu qu'à faire savoir aux Français qu'il existait une nouvelle forme dramatique, l'opéra; mais il n'avait pas su l'imposer tel qu'il évoluait en Italie, et les représentations qu'il en donna furent telles que, malgré leur faste, elles ne purent vraiment pas compter comme constituant des œuvres d'art.

Ce qui en resta de plus vivace, ce fut seulement ce qui ne venait pas d'Italie. L'opéra, tel qu'il fut donné à Paris de 1654 à 1662, en était revenu à n'être plus qu'une mascarade, conformément aux traditions séculaires de la cour de France.

A ce point de vue, il faut convenir que le genre avait grandi en éclat, de façon à surpasser, et de beaucoup, tout ce qu'il avait produit dans le passé. *Les Noces de Pélée et de Thétis* ne furent, aux yeux du public qui en contempla le spectacle, qu'une mascarade amplifiée et enrichie d'ornements nouvellement ajoutés; mais elle fut splendide. Que Mazarin l'eût voulu ou non, cette représentation avait eu pour raison essentielle le plaisir impérial qu'éprouvait le jeune roi à danser et se faire admirer par son peuple idolâtre.

Louis XIV n'avait guère plus de quinze ans au commencement de 1654. Mais ce n'était pas trop tôt pour qu'il montrât ses grâces au public. Il lui en fit largesse.

Nul théâtre ne parut être trop vaste pour cette présentation. Le Louvre, le Palais-Royal furent jugés insuffisants ; ce fut sur la plus grande scène du Paris d'alors, parmi les machines du Petit-Bourbon, que s'effectua ce début sensationnel. Alternant avec les scènes de l'opéra proprement dit, qu'interprétaient les Italiens renforcés par quelques chanteurs français de la Chambre, les danseurs multipliaient les entrées ; ceux-ci étaient les grands, mêlés à quelques professionnels de marque. Louis XIV, pour sa part, figura dans six entrées. Dans le prologue, il était Apollon et descendait du Parnasse, salué par un chœur de Fleuves et de Dryades ; puis, tour à tour, il se présenta en Furie, en Dryade, en Indien « académiste de Chiron », en courtisan, et finit par personnifier la Guerre. Il habitait son château de Saint-Germain tandis qu'on activait les préparatifs ; mais il revint à Paris, le 8 avril, pour prendre part aux dernières répétitions et à toutes les représentations qui, commencées le 14 avril, durèrent jusqu'au 20 mai. La *Gazette* de Loret, toujours en disposition de faire vibrer sa lyre, écrit :

Notre monarque prend la peine
De danser trois fois la semaine
Son ballet, qu'on nomme en maints lieux
Le charmant paradis des yeux.

Aux deux dernières représentations, on laissa entrer la foule, « Sa Majesté, par une bonté particulière, voulant que tout le peuple pût avoir sa part de ce rare divertissement ». Ainsi parlait la *Gazette* qui, un autre jour, admirait « l'élégance du Roi qui ne paraît pas fatigué, malgré le grand nombre d'entrées qu'il a à danser dans le ballet ». A vrai dire, six entrées de danse, cela ne paraît pas être au-dessus des forces d'un garçon de quinze ans. Il avait autour de lui, pour compagnons de ses évolutions chorégraphiques, Monsieur son frère, le futur roi d'Angleterre Charles II, la princesse Henriette d'Angleterre, la princesse de Conti, M^{lle} de Mancini nièce de Mazarin, le comte de Saint-Aignan, combien d'autres ! Et qui peut douter qu'à côté d'une telle troupe dansante l'opéra

italien de Caproli ait semblé d'un intérêt secondaire?

Parmi les « baladins » qui dansaient à côté de Louis, il en était un qui, jeune aussi et nouveau venu, s'ingéniait à attirer l'attention sur ses talents divers. Il se nommait Lulli et les familiers de la Cour l'appelaient Baptiste. Deux puissances de demain !

Aussi bien n'était-il aucun besoin de la superfétation des opéras italiens pour donner à la Cour des divertissements beaucoup mieux faits pour lui plaire. Depuis plusieurs années déjà, le roi dansait dans des ballets faits à sa mesure et qui, moins surchargés, constituaient assurément des compositions d'un meilleur goût que ces opéras incohérents où il y avait de tout. Ç'avait été, dès 1651, le ballet de la *Cassandre* ; puis celui de la *Nuit*, célèbre par son faste et par la perruque d'or de Louis XIV, Soleil levant ; le *Ballet de Psyché*, où la danse était entremêlée de chants italiens composés par Lulli ; la *Galanterie du temps*, sujet d'un tour bien français, dont, pour la première fois, les petits violons de Lulli exécutèrent les airs à danser ; *l'Amour malade*, contenant des scènes bouffonnes qui s'apparentent à la véritable comédie ; *les Plaisirs troublés*, dont la musique était d'un Molière autre que l'auteur du *Dépit amoureux* et dont nous reparlerons ; *Alcidiane*, par où Lulli s'affirma définitivement comme musicien créateur ; et la *Raillerie* où, dans un ingénieux dialogue vocal, il opposait entre elles la musique française et l'italienne, déjà en conflit et qu'il voulait accorder. Puis encore, après les fêtes du mariage royal qui avaient servi de prétexte aux manifestations plus pompeuses du *Xerce* et de *l'Ercole amant* (des intermèdes de Lulli avaient fait tout le succès du premier ouvrage ; dans le second, qui servit pour l'inauguration de la salle des machines des Tuileries et dont le principal mérite consistait dans le déploiement de la mise en scène, toute la famille royale fut portée au dénouement par une machine ; le prince de Condé y représentait Alexandre), ce furent le *Ballet de l'Impatience*, le *Ballet des Arts*, dont Lambert et Lulli composèrent les airs français sur des vers de Benserade, enfin *les Amours déguisés*, titre qui nous dorte jusqu'à l'année 1664.

Ces petits ouvrages n'étaient évidemment que des amusements passagers. Voulût-on les prendre pour des œuvres d'art, ils ne constitueraient que des préparations, des ébauches. Si nous semblons parfois ici les préférer aux opéras italiens, ce n'est point du tout que nous prétendions mettre en comparaison leurs mérites intrinsèques et durables. L'opéra des Florentins, de Monteverdi, de Luigi Rossi, de Cavalli, constitue un ensemble d'œuvres infiniment au-dessus, par sa conception générale comme par la qualité de son style musical, de tout ce qui avait été tenté en France jusqu'au milieu du XVII^e siècle. Mais si le génie français s'éveillait enfin, ce ne devait pas être pour se mettre à la remorque d'une autre nation et en imiter servilement les produits : il avait mieux affaire de développer son aptitude naturelle, celle-ci n'eût-elle été manifestée jusqu'alors que d'une façon beaucoup moins avancée. Les ballets de Cour étaient une de ces manifestations spontanées, tandis que, d'autre part, la comédie et la tragédie française prenaient un essor jusqu'alors inconnu : il fallait les accorder ensemble et les unir, si l'on voulait aboutir en France à cette création nouvelle, analogue à l'opéra italien, différente pourtant par l'esprit et par la forme, et en définitive combiner en une représentation unique, dans le cadre du grand spectacle, le drame (ou la comédie), la musique et la danse.

Les affinités entre les éléments déjà existants étaient, insistons-y encore, assez fortes pour que l'on ne dût pas mal augurer de cet accord. Nous avons vu Corneille créer, avec *Andromède*, la véritable tragédie héroïque, où déjà la poésie ne repoussait pas le concours de la musique. Dans le même temps, Molière en était encore à jouer des farces ; mais les ballets de Cour ne craignaient pas de puiser à la même source. L'on peut citer, par exemple, le ballet de *l'Amour Malade*, donné en 1657, comme une véritable farce dansée et mimée. On y voyait Lulli, habillé en Scaramouche et entouré d'un groupe comique de médecins, faire un discours à un âne et lui décerner le diplôme de docteur en ânerie. Le chœur des médecins saluait le nouveau confrère en lui chantant un couplet en langue savante, évoquant par avance la cérémonie du

Malade imaginaire : « Oh bene, od bene, oh bene ! S'incoronati sù, sù !... » Pour guérir un cas de mélancolie, l'ordonnance doctorale ne trouvait rien de mieux que de prescrire à la malade l'usage du bal mêlé d'un peu de musique. Les affinités sont évidentes.

Il faut donc que Molière vienne prendre sa part à ces manifestations d'un esprit si ressemblant au sien. Son génie saura y ajouter les embellissements et les développements nécessaires. Cela ne sera évidemment pas l'affaire d'un jour ; mais l'auteur du *Misanthrope* ne mourra pas avant d'avoir, à côté des immortels chefs-d'œuvre qui lui ont valu sa gloire, laissé les modèles d'un autre genre d'ouvrages à la constitution duquel il n'a pas consacré une moindre part de son effort. On connaît moins cette partie de son œuvre ; surtout on n'en a pas encore bien compris la véritable importance. C'est qu'elle a été reléguée dans l'ombre, grâce à l'éclat qui illumine justement l'autre face. En outre, elle apparaît nécessairement comme moins personnelle, étant subordonnée à un ensemble collectif tel qu'est l'opéra, composé de tant d'éléments divers ; enfin nous verrons qu'en dernier lieu, après s'être employé de son mieux à remplir la tâche qui, en bonne loyauté, aurait dû lui être réservée, Molière se vit dépossédé, semblable au personnage de la fable à qui l'on a fait tirer les marrons du feu. Il en résulte que cet effort du grand comique est resté méconnu. Il est pourtant facile d'en faire ressortir l'importance et de montrer quel rôle de premier plan les comédies de Molière ont joué dans l'histoire de la création de l'opéra français.

III

Les Fâcheux, auxquels nous voilà arrivés, sont le premier anneau de cette chaîne qui s'allongera et s'enrichira considérablement, jusqu'au moment où, Lulli étant parvenu à inaugurer son théâtre, Molière, au lendemain même de ce jour, cessera de vivre.

Les Fâcheux, par leur conception, sont bien encore une comédie de mœurs ; mais la destination qui leur fut

donnée obligea Molière à adopter une forme qui rapprocha cette œuvre du divertissement de Cour et la confondit par moments avec lui. L'auteur comique était bien obligé de s'adapter aux goûts du jour ; et, en fait, l'on n'aperçoit guère qu'il y ait résisté.

Molière ne jouait pas exclusivement pour le public de son théâtre. Il s'en allait volontiers donner la comédie dans les maisons des particuliers qui l'invitaient, — nobles, bourgeois, grands seigneurs, — et chez le Roi lui-même. Il fallait se conformer aux goûts de chacun : chez l'un, il jouait la comédie ; chez l'autre, la farce, ou telle autre chose. Le registre de La Grange nous apprend que, pendant la fermeture nécessitée par le changement de local du Petit-Bourbon au Palais-Royal, la troupe alla donner le *Dépit amoureux* chez M. Sanguin — un bourgeois — place Royale, pour 200 livres ; une autre soirée fut consacrée au surintendant Foucquet, qui accorda 500 livres, tandis qu'au Louvre, pour avoir joué *le Médecin volant* avec d'autres pièces, les comédiens reçoivent de Mazarin la somme plus ronde de 3 000 livres.

Du 11 au 15 juillet 1661, le même document signale un voyage commencé par une représentation à « Vaux-le-Vicomte », chez Foucquet, et terminé à Fontainebleau, chez le Roi.

Et, le 15 août suivant, c'est un nouveau départ pour Vaux. La première représentation des *Fâcheux* y est donnée le 17.

La fête est historique. Le surintendant avait voulu éblouir le Roi par l'étalage de sa richesse, ce qui, on le sait, lui réussit assez mal. Le cadre était d'une grande beauté et rempli par des œuvres d'art dignes de lui. Sur un terrain quelconque de la plate et monotone plaine de Brie, Le Nôtre, utilisant le cours d'un insignifiant ruisseau, avait disposé des plans, des pentes, des terrasses. Au bas, un large bassin s'étendait, rempli d'eaux jaillissantes ; des cascades, des gerbes d'eau, des fontaines se découvraient au tournant de chaque chemin. Des plantations habilement dessinées mettaient en valeur l'ensemble comme les détails. L'ombre ne s'épaississait pas encore sous les arbres trop jeunes ; mais les lignes régulières des

allées tirées au cordeau s'accusaient nettement sur l'étendue de l'immense parc. Ça et là on admirait des essences rares. Les orangers, à profusion, grandissaient dans le bâtiment construit pour eux, sur le marbre duquel étaient sculptées des nymphes. Une large avenue, fermée par une grille monumentale, conduisait au château, entre deux rangées de statues et de termes. Tout neuf, l'édifice s'élevait au sommet de la pente, peu prononcée par elle-même, mais très bien mise en valeur. Il étalait orgueilleusement ses quatre faces, avec leurs corps de bâtiments réguliers, leurs ailes symétriques, les colonnes corinthiennes se dressant entre les rangées de fenêtres jusqu'au niveau des toits, et, sous le pavillon central, le péristyle, enfin le dôme surmonté d'une lanterne. Leveau était l'architecte de cette monumentale construction. A l'intérieur, on admirait les peintures de Le Brun et de Mignard. C'était presque trop beau. Cependant l'on ne peut méconnaître que le maître du lieu ait porté un choix judicieux sur les hommes aptes à réaliser son rêve fastueux et que les mains les plus habiles y avaient été employées.

Dans son désir de paraître, Foucquet s'était entouré d'une véritable cour. Il faisait facilement accueil à ce qui passait pour beau ; riche et généreux, il n'avait pas eu grand'peine à attirer auprès de lui les gens les plus capables de lui faire honneur. Les arts, étant chose à la mode parmi les grands, devaient donc être prisés chez lui et l'on prétendait éprouver dans son milieu des sensations rares.

Voici, par exemple, comment on y goûtait la musique : c'est La Fontaine qui nous en informe, dans un chapitre du *Songe de Vaux* où il dit « comment Sylvie honora de sa présence les dernières chansons d'un cygne qui se mourait ». Sylvie, c'est M^{me} Foucquet. Puisque La Fontaine en a pris le soin, il faut le laisser conter.

...Le son d'un luth m'interrompt. Comme j'aime extrêmement l'harmonie, je quittai le lieu où j'étais pour aller du côté que le son se faisait entendre. Ayant demandé ce que ce pouvait être, Licidas me dit que Sylvie, ayant appris qu'un cygne de Vaux s'en allait mourir, avait envoyé quérir Lam-

bert en diligence, afin de faire comparaison de son chant avec celui de ce pauvre cygne.

Ici, La Fontaine ne craint pas de manquer quelque peu de respect à la légende du chant du cygne ; puis il poursuit :

Sylvie arriva, accompagnée des Grâces et d'un très grand nombre d'Amours de toutes les manières. Elle s'assit dans un fauteuil, sur le bord du canal où était le cygne ; et aussitôt Lambert, ayant accordé son théorbe, chanta sur un air de sa façon qui était admirablement beau, et le chanta si bien, qu'il mérita d'être loué de Sylvie et fut ensuite abandonné aux louanges de tous ceux qui étaient présents... On crut que le cygne n'oserait chanter après lui. Il chanta toutefois, et chanta véritablement assez bien ; mais, outre que c'était en une langue qu'on n'entendait point, il fut jugé de beaucoup inférieur à Lambert, et Sylvie se fut promener d'un autre côté.

Tel était le ton qui régnait dans la société des Fouquet. Dilettantisme d'enrichis !

En août 1661, toute cette accumulation d'objets divers, par lesquels l'art prétendait surpasser la nature, ne parut pas encore suffisante. Il fallut faire venir Torelli pour ajouter des décorations en toile et en bois peint et dessiner des trompe-l'œil. Les machines, cela va sans dire, furent appelées à jouer leur rôle. Un théâtre fut dressé au bas d'une avenue, sous l'ombre des sapins, et Molière y vint jouer une pièce nouvelle de sa façon.

Le Roi, venant de son château voisin, Fontainebleau, arriva, précédé d'une escorte de gardes qui battaient le tambour. On commença par se promener dans le parc, dont on admira les alignements, les plantes rares, les eaux. Un repas somptueux, préparé par Vatel, fut servi. Puis vint l'heure du spectacle. La Fontaine dit encore :

Lorsque l'on eut tiré les toiles,
Tout combattit à Vaux pour le plaisir du Roi :
La musique, les eaux, les lustres, les étoiles.

« Les décorations furent magnifiques, et cela ne se passa pas sans musique » poursuit le poète. Après la comédie, nouvelle collation ; puis, feu d'artifice sur l'eau ; retour du cortège vers le château ; les tambours se remettent à battre pour reconduire le Roi ; au départ, surprise d'un dernier feu d'artifice tiré de la lanterne du château ; deux chevaux du carrosse de la reine, effrayés par tout ce fracas, vont se noyer dans le fossé qui entoure la demeure seigneuriale : mauvais présage ! Vingt jours après, Fouquet était en prison.

La participation de Molière à cette journée de fête n'en fut pas l'épisode le moins brillant ni le moins mémorable. « Jamais entreprise au théâtre ne fut si précipitée que celle-ci, a-t-il écrit dans l'Avertissement des *Fâcheux*, et c'est une chose, je crois, toute nouvelle qu'une comédie ait été conçue, faite, apprise et représentée en quinze jours. » Malgré cette hâte, tout vint à point et à temps. Torelli avait construit le théâtre ; Le Brun, « rival des Raphaëls », peint des décors dignes de la beauté du site. Des changements à vue, des transformations inattendues, firent l'admiration de ceux mêmes qui, à quelques années de là, avaient assisté aux représentations d'opéras italiens données par Mazarin.

Dans un entassement de rochers, Molière parut d'abord, en habit de ville, et, jouant la surprise, fit des excuses en désordre sur ce qu'il se trouvait là seul et manquait de temps et d'acteurs pour donner à Sa Majesté le divertissement qu'elle semblait attendre. Mais, pendant qu'il continuait cette feinte, tout à coup les eaux jaillirent ; les rochers s'écartèrent, laissant voir une grande coquille, rose et dorée, d'où sortit une naïade, apparition radieuse. Celle-ci n'était autre qu'Armande Béjart, attachée au théâtre depuis quelques mois seulement et qui allait devenir bientôt la femme de Molière : dans tout l'éclat de la jeunesse, elle fit ce jour-là un véritable début par lequel furent consacrés sa beauté, sa grâce et son talent (1). Une chanson fut faite, qui se chanta longtemps :

(1) On a discuté si la Béjart qui représenta la Nymphe des *Fâcheux* était Armande, ou si ce n'était pas plutôt Madeleine, doyenne de la troupe. En faveur de cette dernière, on a cité un propos, peu galant, de gens

Peut-on voir nymphe plus gentille
Qu'était Bégart l'autre jour ?
Lorsqu'on vit ouvrir sa coquille,
Tout le monde disait à l'entour :
Voici la mère de l'Amour.

Le souvenir en fut si durable que, plus de cinquante ans après, on imprimait encore le timbre : « Air de la Coquille » dans un *Recueil de vaudevilles depuis cent ans et plus : la Clef des chansonniers*, paru chez Ballard en 1717.

L'actrice s'avança donc sur le théâtre, au milieu des « Ha ! » d'admiration, et, « d'un air héroïque », elle prononça le prologue :

Pour voir en ces beaux lieux le plus grand Roy du monde,
Mortels, je viens à vous de ma grotte profonde...

Elle annonçait que Louis était capable de tous les prodiges, qu'il pourrait, s'il le voulait, faire parler les arbres et marcher les statues ; et, en effet, les statues et les arbres plantés dans le décor, tournant sur eux-mêmes, laissèrent échapper de leurs fentes des faunes et des bacchantes qui se mirent à danser. « C'était une fort plaisante chose que de voir accoucher un terme et danser l'enfant en venant au monde. » Ceci est une citation de La Fontaine, qui nous a transmis ce précieux détail de la mise en scène. Le prologue s'acheva. La naïade emmena avec elle, pour la comédie, une partie des gens qu'elle avait fait paraître, pendant que le reste se mettait à danser au son des hautbois, qui se joignirent aux violons.

Voilà un appareil de musique et de danse auquel la comédie de Molière n'était point encore accoutumée. Celle-

devant qui l'on louait les grâces de l'actrice et qui répliquèrent que la Bégart était « un vieux poisson ». Mais ces critiques, qui n'avaient pas assisté à la représentation, étaient de ceux qui parlent de ce qu'ils n'ont pas vu : ils ignoraient qu'il y eût deux Bégart, et ne connaissaient que celle qui était montée sur les planches dès avant Molière. Il y avait pourtant une autre Bégart, beaucoup plus jeune, et qui avait à peine débuté ; et les éloges mêmes qui s'accumulaient de toutes parts sur les grâces de la Nymphe, hommages dont Madeleine était déshabituée depuis longtemps, prouvent par eux seuls que c'était à Armande qu'ils s'adressaient.

ci commença après que ces premières figurations furent achevées et qu'une ouverture à la française eût été exécutée par l'orchestre. Mais ce n'était pas encore tout : à peine le premier acte fut-il achevé que les danses recommencèrent. Molière a expliqué dans son Avertissement les raisons de ce mélange jusqu'alors inaccoutumé :

Le dessein, dit-il, était de donner un ballet aussi ; et, comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entr'actes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes baladins de revenir sous d'autres habits. De sorte que, pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet le mieux que l'on pût et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie (1).

Il résulta de cet arrangement que la danse continua la comédie après chaque acte et que les deux éléments se mêlèrent de la façon la plus naturelle. Après qu'Éraste eût échappé aux importunités des premiers « Fâcheux » — un marquis, un amateur de musique et un bretteur, — il arriva sur ses pas des joueurs de mail qui, par leurs évolutions muettes, l'obligèrent à céder la place, et des curieux qui, le dévisageant, le firent se retirer de nouveau. Au second acte, un joueur décaqué et des précieuses discutant de casuistique amoureuse vinrent encore l'ennuyer de leur bavardage (la scène du chasseur n'était pas encore écrite, car ce ne fut qu'après la représentation de Vaux que le Roi en donna l'idée à Molière, qui l'ajouta) ; mais, denouveau, des joueurs de boule se mirent dans ses jambes ; après eux, la place fut prise, pour trois entrées encore, par de petits frondeurs, des savetiers et savetières, et par un jardinier qui dansa seul. Enfin, le pédant, l'inventeur, l'officieux qui veut rendre des services dont on n'a pas besoin, précédèrent les coupeurs de bourse dont l'intervention cadencée précipita le dénouement ; et comme celui-ci fut, ainsi qu'il était nécessaire, un dénoue-

(1) La Fontaine, de son côté, signale cette innovation : « On avait accommodé le ballet à la comédie, autant qu'il était possible, et tous les danseurs v représentèrent des fâcheux de plusieurs manières... »

ment heureux, il fallut bien danser pour se réjouir : la scène fut envahie fort à point par « des masques, qui portent des crins-crins et des tambours de basques » ; des suisses, avec leurs hallebardes, chassèrent ces derniers fâcheux, et la pièce s'acheva, en style de pastorale, par une brillante entrée de bergers et bergères.

Bien que les noms des danseurs « peu nombreux, mais excellents », ne nous aient pas été conservés, nous pouvons être assurés qu'ils avaient à leur tête Beauchamp, un des meilleurs « baladins » d'alors, qu'on avait vu tenir la première place dans les divertissements de la Cour depuis les premiers temps de Mazarin, qui semble avoir guidé les premiers pas de Lulli, et dont le gazetier Loret consacrait la renommée en assurant, en 1657, qu'il était proclamé « par toute la noble assistance, pour le meilleur danseur de France ». C'est lui qui avait présidé à la composition de toute la chorégraphie des *Fâcheux*, ainsi que l'atteste le 44^e volume de la Collection Philidor (à la Bibliothèque du Conservatoire) qui nous en a conservé la musique, précédée du titre que voici :

« BALLET DES FACHEUX. — *Ce ballet a été fait, les airs et la danse, par M. Beauchant.* »

Ce ne fut donc pas Lulli qui collabora avec Molière dans cette première comédie-ballet.

Il était fatal cependant que cet homme nécessaire fût pour quelque chose dans la composition d'une œuvre qui avait motivé l'emploi d'une telle multiplicité de concours. C'est ce dont nous avertit ce même manuscrit Philidor, qui, document unique, nous a conservé la musique intégrale des *Fâcheux*. On lit, en effet, en tête de la courante de l'acte premier, scène III :

« *Cette courante a été faite par M. de Lully et chantée au Fâcheux par M. de la Grange, comédien.* »

Il y a mieux : Molière cite, dans son dialogue, le propre nom (tout au moins le prénom, sous lequel il était principalement connu) de son futur collaborateur, dont il montre ainsi quelle était déjà la familiarité avec la Cour. La scène, d'ailleurs, est, dans son ensemble, d'un aussi grand intérêt au point de vue de la musique et de la danse, de la place que ces deux arts tenaient dans la vie et les mœurs

du XVII^e siècle, de leur composition, de leur pénétration mutuelle, qu'elle est, au point de vue scénique, amusante, brillante et enlevée. Il faut la citer dans sa totalité :

LYSANDRE.

Sous ces arbres, de loin, mes yeux t'ont reconnu,
Cher Marquis, et d'abord je suis vers toi venu.
Comme à de mes amis, il faut que je te chante
Certain air, que j'ai fait, de petite courante,
Qui de toute la Cour contente les experts,
Et sur qui plus de vingt ont déjà fait des vers.
J'ai le bien, la naissance, et quelque emploi passable,
Et fais figure en France assez considérable ;
Mais je ne voudrais pas, pour tout ce que je suis,
N'avoir point fait cet air qu'ici je te produis.
La, la, hem, hem, écoute avec soin, je te prie.
(Il chante sa courante.)
N'est-elle pas belle ?

ÉRASTE.

Ah !

— Cette fin est jolie,
(Il rechant la fin quatre ou cinq fois de suite.)
Comment la trouves-tu ?

— Fort belle assurément.

— Les pas que j'en ai faits n'ont pas moins d'agrément
Et surtout la figure a merveilleuse grâce.

(Il chante, parle et danse tout ensemble, et fait faire à Éraste les figures de la femme.)

Tiens, l'homme passe ainsi, puis la femme repasse ;
Ensemble ; puis on quitte et la femme vient là.
Vois-tu ce petit trait de feinte que voilà ?
Ce fleuret ? Ces coupez courant après la belle.
Dos à dos, face à face, en se pressant sur elle ?

(Après avoir achevé.)

Que t'en semble, marquis ?

— Tous ces pas-là sont fins.

— Je me moque, pour moi, des maîtres baladins.

— On le voit.

— Les pas donc...

— N'ont rien qui ne surprenne.

— Veux-tu, par amitié, que je te les apprenne ?

— Ma foi, pour le présent, j'ai certain embarras...
 — Et bien donc, ce sera lorsque tu le voudras.
 Si j'avais dessus moi ces paroles nouvelles,
 Nous les lirions ensemble, et verrions les plus belles.
 — Une autre fois...

— Adieu, Baptiste le très cher
 N'a point vu ma courante et je le vais chercher ;
 Nous avons pour les airs de grandes sympathies,
 Et je veux le prier d'y faire des parties.
 (*Il s'en va chantant toujours.*)

A la fin de son avertissement (écrit quand l'œuvre fut imprimée, conséquemment après la représentation), Molière, insistant sur la nouveauté du mélange dont *les Fâcheux* avaient tenté le premier essai, et ayant invoqué, ainsi qu'il convenait, l'exemple et l'autorité des anciens, concluait : « Cet essai peut servir d'idée à d'autres choses qui pourraient être méditées avec plus de loisir. » Il ne se trompait pas : une large voie, encore inexplorée, allait s'ouvrir devant lui. Au dialogue parlé, à la musique instrumentale et à la danse, il ne manquait plus que d'ajouter le chant pour que la comédie musicale fût entièrement constituée. Molière ne tarda guère à franchir le pas : cette addition sera un fait accompli dès la prochaine œuvre qu'il composera dans le même esprit.

Avant de quitter *les Fâcheux*, rappelons que cet ouvrage, avec ses agréments, fut représenté devant le roi, à Fontainebleau, quelques jours après la fête de Vaux, le 23 août, qu'il entra au répertoire du théâtre de Molière, à Paris, le 4 novembre suivant, et qu'il y obtint un succès immédiat, consacré par quarante-cinq représentations consécutives. Ce nouveau genre de comédie, mêlée de musique et de danse, eut donc du premier coup la faveur du public. Notons que, pour l'année 1662, le registre de La Grange inscrit aux frais ordinaires : « 4 violons, 6^l », un de plus que l'année précédente ; et, en 1663, nous lui voyons porter encore : « Payé pour un clavessin, 330^{ll} ». Le matériel musical s'enrichissait au théâtre du Palais-Royal.

C'était d'ailleurs le moment où un progrès parallèle s'accomplissait dans la production purement littéraire de

Molière. Sur le catalogue chronologique de son œuvre, aussitôt après *les Fâcheux*, s'inscrit *l'École des femmes*, suivie de sa *Critique*, et ici, la musique n'a plus rien à dire. Dans l'été de 1662, la troupe donna treize représentations à Saint-Germain — une véritable saison — et reçut du roi 14 000 livres. Bientôt Molière fut gratifié d'une pension de 1 000 livres en qualité de bel esprit. Il fut encore appelé à Versailles dans l'automne de 1663 et y représenta *Don Garcie*, *Sertorius*, *le Dépit amoureux*, *l'École des maris*, *les Fâcheux* et, ouvrage nouveau, « *l'Impromptu*, dit, à cause de la nouveauté et du lieu, de *Versailles* ». Nous n'aurions pas à nous arrêter sur ce dernier, si, d'abord, il n'annonçait par son titre même l'ouverture d'un nouveau champ d'opérations pour Molière : Versailles, son château et son parc, où bientôt vont s'affirmer par de nouvelles entreprises les tendances que nous venons de lui voir inaugurer. Peut-être aussi pourrions-nous dire un mot de l'amusante imitation des acteurs de l'hôtel de Bourgogne, les « grands comédiens » qui ne sont pas, eux, comme « ces ignorants qui récitent comme l'on parle » et dont la déclamation est semblable à un chant. Nous aurons à y revenir.

IV

Le second exemple que Molière ait donné de ces comédies mêlées de musique et de danse fut *le Mariage forcé*. On ne le connaît guère que comme une pièce en un acte ; Molière lui-même lui a imposé cette réduction quatre ans après la première représentation. Mais, à l'origine, *le Mariage* était en trois actes, séparés par des ballets et des chants, car il avait été composé pour une fête de Cour : le roi y dansa. Il fut donné sous cette première forme, non à Versailles, mais à Paris, au Louvre, où Louis XIV avait passé l'hiver (29 janvier 1664). Molière le mit au répertoire de son théâtre le 15 février suivant : il y eut, coup sur coup, treize représentations. Le livret du ballet original donnait les noms des divers interprètes, y compris, pour la danse, les personnages les

plus haut placés. En tête, étaient désignés les acteurs de la comédie, et cette distribution commençait ainsi :

SGANARELLE Molier.

Ici, ouvrons une parenthèse. Nous avons déjà relevé au passage ce même nom, même orthographié « Molière », encore qu'il fût question d'un personnage tout autre que le grand comique. La fantaisie présidait volontiers à la graphie des noms propres au XVII^e siècle : celui que la coïncidence nous présente ici, se montre tour à tour sous les formes de Molière, Molier, Mollier, le plus ordinairement Louis de Mollier. Cet autre Molière était aussi un artiste ; il appartient, comme son homonyme, à l'histoire des ballets de Cour, dans laquelle il a joué un certain rôle au point de vue musical. Il était attaché à la chambre du roi, comme joueur de luth. André Philidor, dans la dédicace placée en tête du quatrième volume de sa célèbre collection, le mentionne parmi les musiciens au concours desquels on avait coutume de faire appel pour la composition des ballets, à côté de Mazuel et de Verpré pour la partie instrumentale, tandis que, pour la vocale, il cite Boësset, Cambefort et Chancy. Son nom se rencontre, en effet, inscrit çà et là sur les manuscrits musicaux du temps. Scarron, racontant un festin suivi d'une soirée musicale à laquelle prirent part plusieurs artistes en renom, lui consacre ces vers :

Le théorbe du cher Molière
En ce rencontre fit des mieux.

Également en rimes et césure octosyllabique, si l'on n'ose dire en vers, Loret, dans la même pièce où il louait la danse de Beauchamp, parle ainsi de la musique de *l'Amour malade* :

Tous les airs étaient de Molière,
Qui d'une si belle manière
Prit plaisir à les composer
Qu'on ne les sçaurait trop priser.

Et quand, en 1666 — l'année du *Misanthrope* — les comédiens du Marais donnèrent *les Amours de Jupiter et de Sémélé*, pièce à machines qui comportait une partie musicale importante, celle-ci fut annoncée comme ayant été composée par « un des plus grands génies du Royaume », sans que pourtant ils en fissent connaître le nom ; mais nos modernes musicologues — M. de La Laurencie, M. Prunières — s'accordent à reconnaître en ce génie Louis de Mollier. De même, en 1672, alors que l'Opéra était déjà inauguré, il écrivit la partie musicale des *Amours de Bacchus et d'Ariane*, pièce à machines de Donneau de Visé : « Les airs, dit *le Mercure*, en sont faits par ce fameux M. de Molière, dont le mérite est si connu et qui a travaillé tant d'années aux airs des ballets du roi. » Puis encore (c'est à M. de La Laurencie que nous devons ces divers compléments) il intercala une gavotte dans une autre comédie, *le Collier de perles*, qui se terminait par une pastorale en chansons. Il est fâcheux que ce Molière musicien n'ait jamais travaillé avec Molière poète comique, et que ces deux « génies » ne se soient jamais trouvés réunis en une intime collaboration. La similitude de leurs noms leur aura du moins valu d'être rapprochés dans cette étude consacrée à Molière et à la musique, sans que d'ailleurs nous songions à pousser plus avant la recherche, en demandant, par exemple, comment il se fait que Jean-Baptiste Poquelin ait pris, pour l'illustrer à jamais, le nom, probablement authentique, d'un artiste moins glorieux, mais encore estimé, qu'il dut rencontrer souvent : petit problème onomastique dont nous laissons volontiers à d'autres le soin de rechercher la solution à leur gré.

La place des intermèdes dans le texte de la comédie en un acte se retrouve facilement. A la scène III, Sganarelle demande au seigneur Geronimo de lui expliquer un rêve qu'il a fait : la pièce en trois actes nous donne le spectacle de ce rêve. Après l'entrevue avec Dorimène, qui l'a désanchanté, Sganarelle reste seul, un peu étonné ; il se plaint d'une pesanteur de tête et s'en va dormir dans un coin du théâtre. Une femme lui apparaît, la Beauté, représentée par M^{lle} Hilaire, la meilleure cantatrice française de ce

temps-là, belle-sœur de Lambert, et qui depuis longtemps tenait la première place comme musicienne dans les fêtes de la Cour. Elle chantait des strophes langoureuses, parlant de belles chaînes et de beau trépas. Après quoi des danseurs, parmi lesquels était le comte d'Armagnac, exécutaient deux entrées, dont l'une faisait intervenir la Jalousie, les Chagrins et les Soupçons, tandis que l'autre, moins sévère, amenait des « plaisans ou goguenars ».

Puis Geronimo vient éveiller Sganarelle : c'est le second acte, qui se poursuit avec les deux scènes des philosophes. Marphurius chassé, le futur homme marié se retourne vers des Égyptiennes diseuses de bonne aventure. Là se place une troisième entrée, dont le personnel dansant était composé, par qui? Le livret va nous le dire :

Deux Égyptiens : le Roy, le marquis de Villeroy.

Égyptiennes : le marquis de Rassin, les sieurs Raynal, Noblet et la Pierre.

Les Égyptiennes parlantes, qui chantaient et dansaient aussi, avec leurs tambours de basque, étaient les demoiselles Béjart et de Brie. Cette société, un peu mêlée, dansa d'abord sur un mouvement grave, non sans ampleur ; après quoi vint un menuet galant et mélancolique. Puis Molière demanda à la compagnie s'il serait cocu, ce qui donna lieu à de nouvelles danses, sans que l'on pût savoir quelles pensées cette situation délicate inspirait à Louis XIV.

N'ayant rien appris qui le rassurât sur son avenir, Sganarelle ne trouva d'autre nouveau recours que d'aller consulter un magicien. Celui-ci répondit en chantant, ce qui n'eût pas encore été permis, sur la scène, à de simples mortels. Le rôle était tenu par la basse Destival. Nous devons à ces épisodes musicaux, et aux originaux qui nous en ont transmis la teneur, de connaître des suppléments au texte de Molière que n'ont généralement pas donnés les éditions imprimées : le manuscrit Philidor reproduit la scène complète, joignant à la musique les réponses de Sganarelle, dont ces éditions ne donnent que les répliques.

Le Mariage forcé se terminait par un troisième acte conforme aux dernières scènes de la pièce réduite. Après le dénouement, d'une admirable ironie : « Loué soit le ciel ! m'en voilà déchargé !... Allons nous réjouir et célébrer cet heureux mariage », les scènes mimées, dansées et chantées reprirent de plus belle : un maître à danser vint enseigner la courante à Sganarelle ; des jeunes gens de la ville ayant préparé une mascarade pour honorer les noces, des chanteuses et chanteurs italiens, ayant à leur tête la célèbre Anna Bergerotti, exécutèrent un concert espagnol ; des danses suivirent ; puis un « charivari grotesque » réunit Lulli, comme danseur, à quatre flûtistes célèbres qui, sans doute, donnèrent un concert de leurs instruments : Descoteaux, dont La Bruyère a tracé un portrait finement buriné sous l'aspect de l'amateur de tulipes, et « les trois Opterres frères » (Hotte-terre). Une huitième et dernière entrée montra quatre galants cajolant la femme de Sganarelle. Les interprètes de ce brillant finale n'étaient rien de moins, papillonnant autour de la belle du Parc (Dorimène), que Monsieur et le duc de Saint-Aignan, en vis-à-vis avec deux excellents danseurs professionnels : Beauchamp et Raynal.

La musique et la comédie occupaient donc côte à côte, dans *le Mariage forcé*, une place à peu près égale : si l'équilibre n'était pas parfaitement exact, nous ne savons trop si ce n'est pas déjà la première qui l'emportait. Et ce n'est pas seulement au Louvre qu'il en était ainsi : il en fut de même à la ville. Le registre de La Grange donne, à la date même de la première représentation du nouvel ouvrage au théâtre du Palais-Royal (15 février 1664) des détails de comptabilité qui nous instruisent sur l'importance prise tout à coup par l'élément musical dans les affaires de la troupe comique. Transcrivons-les fidèlement.

« 15 février. *Mariage forcé* avec le ballet et les ornements. Frais ordinaires : 12 violons, 36^{ll}. — Ritournel et clavessin, 7^{ll}. — Danseurs, 45^{ll}. — Musique, 5^{ll}. — Hautbois retranchez, 40^{ll}. — Donné à M. de Beauchamps pour faire le ballet, cinquante louis d'or. — Cy, 550^{ll}. »

Douze violons — sans parler du reste — quand, la première année, il n'en était employé que trois, et la suivante, quatre ! Et le prix de la rémunération doublé : 3 livres maintenant pour chacun, tandis que, pour commencer, ils ne recevaient qu'une livre dix sols ! Ce nombre même, douze violons, c'est celui des plus importants orchestres qu'on connût alors : quand l'opéra s'ouvrit sept ans plus tard, il n'avait à l'orchestre que treize musiciens. En vérité, la comédie de Molière tendait, dès son premier essai, à devenir un théâtre de musique.

L'auteur de la partition du *Mariage forcé* fut, cette fois, Jean-Baptiste Lulli. Il n'était pas novice en ce genre de travail. Quoiqu'il fût de dix ans plus jeune que Molière, il n'en était plus à ses débuts. Un vers des *Fâcheux* nous a appris combien grande était à la cour sa renommée de musicien. Danseur d'abord, en même temps violoniste admiré, puis conducteur d'orchestre, il avait trouvé dans les ballets de Cour, à l'organisation desquels ses talents universels étaient d'un secours multiple, l'occasion de révéler son génie créateur. Il avait fait déjà maintes fois ses preuves comme compositeur de la musique des intermèdes qui semblaient, en ce temps-là, être une nécessité inhérente aux grands spectacles : alors que Cavalli, venu d'Italie pour assurer l'exécution de son *Xerce* était présent, c'est à lui qu'on s'était adressé pour écrire les danses destinées à s'intercaler entre les actes de cet opéra ; de fait, à la représentation, c'est cette partie de la musique qui avait obtenu le plus franc succès.

Lulli allait être appelé à remplir le même office dans les comédies de Molière. Dès lors commencera entre ces deux hommes de génie une collaboration qui sera étroite pendant huit années. Leur commune activité, pendant ce laps, sera incessante. Nous allons la voir s'exercer sans plus tarder.

CHAPITRE III

LES FÊTES DE VERSAILLES

La Princesse d'Élide.

Le Versailles de 1664, tout différent de celui de la vieillesse de Louis XIV, était sans contredit un pays de rêve. Les bois qui entourent la ville de toutes parts, vers Marly, vers Saint-Cloud, Meudon, Chaville et Satory, s'étendaient alors jusqu'auprès du château ; l'emplacement de l'actuelle place d'Armes et de la ville presque entière en était couvert. Quant au palais, on peut dire qu'il n'existait pas : seulement, sur le haut de la butte, se montrait, sortant des arbres, comme dans *la Belle au bois dormant*, une jolie maison, dans le style de la Renaissance, que Louis XIII avait fait bâtir là afin de pouvoir s'y reposer les soirs de chasse. « C'était, dit M. de Nolhac, un palais de féerie, avec son architecture toute de couleur joyeuse, ses façades de brique rouge, ses balcons de fer ouvragé, ses hautes cheminées blanches, les pinacles et les plombs dorés de ses combles aigus. Il n'y avait d'abord, il est vrai, autour de la maison royale, ni larges degrés, ni fontaines abondantes, ni figures de marbre, et l'espace où s'étendra la noble perspective du grand canal ne sera longtemps qu'une plaine marécageuse. » Une petite orangerie, dont le toit formait terrasse et dont la façade s'agrémentait d'un jet d'eau, avait déjà trouvé sa place au midi, sur la même pente où s'étale aujourd'hui la monumentale construction qui lui a fait suite. A côté, un modeste hameau se nichait dans la verdure, seule partie habitée du pays. Vers le couchant s'étageaient en pente douce des terrains vagues ; l'on y avait ménagé un parc de

chasse, dont les taillis semblaient tout prêts par avance pour être disposés en bosquets.

Louis XIV, ayant passé à Saint-Germain une enfance morose, hantée par les impressions des troubles politiques, s'était plu de bonne heure dans ce joli lieu. Libéré de la tutelle de Mazarin, ne craignant plus d'être éclipsé par le faste de Fouquet, dans tout l'éclat de sa jeunesse triomphante, il voulut avoir, bien à lui, une résidence qui fût sienne et digne du grand roi dont tout le monde lui décernait le titre. A peine eut-il nommé Colbert surintendant des Finances qu'il lui fit commencer les travaux d'embellissement du Louvre, des Tuileries, de Fontainebleau, de Saint-Germain et de Versailles. Ces derniers furent bientôt ceux qui l'intéressèrent le plus ; les simples agrandissements qu'il y avait projetés tout d'abord devinrent peu à peu des constructions nouvelles et monumentales : celles que nous admirons aujourd'hui.

A l'époque où nous sommes, pourtant, rien de tout cela n'était fait. Le Versailles de 1664 n'est encore que celui des années précédentes, simplement enrichi par quelques accessoires nouveaux.

De 1661 à 1663, des aménagements intérieurs furent exécutés dans le château de Louis XIII ; des annexes furent construits, sous la direction de l'architecte Levau ; 500 000 écus furent dépensés pour les jardins tracés par Le Nôtre. Soit dit en passant, nous avons déjà rencontré tous ces noms : c'était déjà à Levau et à Le Nôtre, aussi bien qu'à Lebrun et à Mignard, que Fouquet s'était adressé (M. André Hallays en a fait l'observation) pour bâtir son château et planter son parc de Vaux-le-Vicomte. Louis XIV n'aurait-il donc été que l'imitateur de celui qu'il avait disgracié si à propos ? Si nous ajoutons à cela que les orangers maintenant à Versailles n'étaient autres que ceux qu'il avait vus à Vaux, que les fêtes qui célébrèrent la nouvelle inauguration du domaine royal ressemblèrent d'assez près, par l'ensemble et par l'esprit, à celle dont le surintendant avait formé la malheureuse entreprise, qu'elles furent données avec les mêmes éléments, Molière en tête, nous devons bien con-

venir que, pour tout ce beau mouvement d'art, Louis-quatorze doit bien quelque chose à l'exemple de Foucquet, Telle est la triste destinée des initiateurs !...

Dès lors, les réceptions commencèrent à Versailles. Il y eut, à l'automne de 1662, de grandes chasses et promenades, suivies de bals. L'année suivante, de nobles étrangers eurent les honneurs de l'orangerie ; puis on recommença les chasses et les fêtes en septembre. « Le Roi, a écrit Colbert, commença dès ce jour à donner aux Reines, Monsieur, Madame et toute la Cour, les divertissements qui peuvent être agréables en cette saison. Tous les jours, les bals, ballets, comédies, musiques de voix et d'instruments de toutes sortes, violons, promenades, chasses et autres divertissements ont succédé les uns aux autres. » Nous avons déjà dit quelle part Molière et sa troupe avait prise à ces fêtes inaugurales, en septembre 1663, où, avec les pièces du répertoire, il donna son ingénieux à-propos de *l'Impromptu de Versailles*.

Tout était prêt pour célébrer la plus belle fête dans le plus beau cadre qu'on eût pu rêver. L'intérieur du château était remis à neuf et le parc s'était fort embelli. Le Nôtre avait su donner aux lignes du terrain toute leur ampleur : il avait dessiné en haut un « parterre de broderie », ouvert, à travers le parc de chasse, aussi bien que dans les plantations nouvelles, des allées régulières sur lesquelles les carrosses du roi pouvaient facilement circuler ; un large espace, formant avenue, avait été ménagé sur la pente descendante, vis-à-vis le château, aboutissant, au bas, à un grand « rond d'eau » que sillonnaient des cygnes. Le bassin n'était pas encore garni de groupes sculpturaux (le bassin d'Apollon actuel) et il n'était pas non plus question de grandes eaux. Dans son ensemble, le parc, avec les jeunes pousses de ses arbres nouvellement plantés, ne ressemblait guère au Versailles séculaire que trois générations de séjours royaux ont formé peu à peu ; il n'avait pas encore sa variété de perspectives, de constructions, de statues, de bosquets. Mais le lieu avait sa beauté naturelle, que des travaux préparatoires n'avaient point gâtée, et peut-être était-il aussi bien ainsi.

Le printemps venu, Louis XIV résolut de donner

une série de fêtes dont la splendeur, la richesse et la diversité effaceraient tout ce qu'on avait pu voir de mémoire d'homme : toute une semaine de spectacles plus de deux cents ans avant que personne eût parlé de « cycles » ni de drames en quatre journées. Une véritable armée de musiciens, danseurs, chanteurs, comédiens, décorateurs, artisans de toute espèce, fut mobilisée et se concentra à Versailles ; comme public, plus de six cents personnes du plus haut rang furent invitées.

Que l'on ne réclame pas contre l'assimilation que nous venons de suggérer avec des manifestations d'art beaucoup plus modernes : celle dont Louis XIV avait eu la pensée dès 1664 avait, avec la moderne tétralogie, cette analogie manifeste qu'elle était unifiée par le lien d'un sujet poétique et romanesque qui, se développant de jour en jour, rattachait ces spectacles successifs à une seule et même idée.

Le thème général était la représentation, par des moyens divers, d'épisodes du *Roland furieux* de l'Arioste. Tout d'abord les chevaliers se rassemblaient et prenaient part à des joutes ; puis on assistait au drame de la défaite de la magicienne Alcine qui, retenant captifs Roger et ses compagnons, se voyait enfin vaincue malgré l'effort de ses maléfices. Ce dénouement se passait dans l'île d'Alcine : d'où le titre des *Plaisirs de l'Île enchantée*, donné à l'ensemble de la fête.

Trois journées consécutives furent consacrées à l'exécution et au développement de ce plan, sur trois emplacements successifs s'étageant dans le sens de la pente.

Le premier était tout proche du château : de la balustrade en fer forgé qui le dominait, le regard plongeait sur une lice tracée dans le fossé. C'était un rond où quatre grandes allées aboutissaient entre de hautes palissades. Des portiques l'ornaient et des tentures l'abritaient du vent et protégeaient, la nuit venue, les milliers de lumières dont il était éclairé.

Le second emplacement était situé vers le milieu de la pente, à peu près sur la partie haute du Tapis vert actuel, en inclinant vers un des côtés de l'avenue ; une vaste rotonde s'y dressait et contenait un théâtre.

Enfin, descendant tout au bas du parc, on arrivait au

bord du grand bassin sur lequel avaient été édifiées les décorations figurant le palais d'Alcine et ses alentours. C'est là que se déroula l'action de la troisième journée.

Vigarani avait construit les machines et la décoration tout entière. Le dispositif général des opérations mobiles avait été ordonné par le duc de Saint-Aignan. Quant aux spectacles du théâtre, c'est Molière qui avait la haute main sur leur organisation. A ses côtés, Lulli tenait une place importante dans la direction de la musique et de la danse. Benserade avait écrit les petits vers par lesquels étaient célébrées les prouesses de chacun.

Le premier jour des fêtes (7 mai 1664), la magicienne Alcine ayant donné l'ordre aux chevaliers d'offrir à la reine le divertissement d'un carrousel et d'une course de bagues, ceux-ci se présentèrent sur la lice en formant un cortège pompeux. En tête de leur cavalcade marchait fièrement d'Artagnan, accompagné par quelques autres officiers. Cette pointe d'avant-garde était suivie par un premier groupe de quatre trompettes et deux timbaliers, musiciens de l'Écurie. Le duc de Saint-Aignan, représentant Guidon le Sauvage, venait ensuite, comme « maréchal de camp ». Puis paraissait un nouveau groupe, plus nombreux, de trompettes et de timbaliers ; après eux, dans toute sa gloire s'avancait le roi, représentant Roger. Il était habillé à la grecque, armé d'une cuirasse en lames d'argent couverte d'une riche broderie d'or et de diamants, coiffé d'un casque surmonté de plumes couleur de feu, et il montait « un des plus beaux chevaux du monde », dont le harnais couleur de feu éclatait d'or, d'argent et de pierreries.

A sa suite chevauchait le duc de Noailles, juge du camp, sous le nom d'Ogier le Danois ; puis vinrent, deux par deux, les chevaliers composant le reste de la quadrille : duc de Guise, comte d'Armagnac, duc de Foix, duc de Coislin, comte de Lude, prince de Marsillac, marquis de Villequier, de Soyecourt, d'Humières et de la Vallière, sous les costumes respectifs d'Aquilant le noir, Griffon le blanc, Renaud, Dudon, Astolphe, Brandimart, Richardet, Olivier, Ariodant et Zerbin. Enfin, Monsieur, frère du roi, marchait le dernier, représentant Roland.

Après cette entrée épique, le cortège changea d'allure. Un charmant dessin du Cabinet du roi, reproduit dans *l'Histoire du château de Versailles*, de M. de Nolhac, nous fait assister au départ de cette seconde partie du défilé. En tête, un groupe de musiciens, porteurs de luths, marchaient d'un pas cadencé : à les voir s'avancer ainsi en un ensemble harmonieux, on croirait, tant l'évocation est parfaite, entendre les voix chantant des airs de cour, percevoir les sons pointus et argentins des instruments ! Ils précédaient un char qui, de loin, attirait tous les yeux par sa hauteur et l'éclat de son ornementation. Au sommet trônait Apollon ayant à ses pieds les quatre Âges ou Siècles.

Or ceux qui, en la compagnie du Roi, des ducs, marquis et princes, incarnaient ces personnages mythologiques, c'étaient les acteurs et les actrices du théâtre de Molière.

Aux deux côtés du char marchaient les Saisons, les Heures et les douze signes du Zodiaque. Et cela encore ne se passa pas sans musique : la marche en *sol* mineur, à deux temps, qui les accompagnait, nous a été conservée par les manuscrits. Des pages, porteurs de lances et d'écus aux armes des seigneurs auxquels chacun appartenait, suivaient le char, mêlés à un dernier groupe de bergers enrubannés.

Toutes ces troupes firent le tour du camp et, par une savante manœuvre, firent face aux reines et aux autres spectateurs. Du haut du char, M^{lle} de Brie (le Siècle d'airain) fit son compliment en vers sonores ; Apollon, le Siècle d'argent, le Siècle d'or et le Siècle de fer parlèrent à leur tour.

Après quoi eut lieu la course de bagues, qui fut disputée avec toute la courtoisie requise, et les choses s'arrangèrent si bien que le jeune marquis de la Vallière en emporta le prix : une épée d'or enrichie de diamants, que la reine mère lui donna de sa main.

L'heure du festin était venue. Les flambeaux furent allumés et les tables dressées. « Lors, les chevaliers s'étant retirés (nous reproduisons une relation du temps), on vit entrer l'Orphée de nos jours, vous entendez bien que je veux dire Lulli, à la tête d'une grande troupe

de concertants, qui, s'étant approchés au petit pas et à la cadence de leurs instruments, se séparèrent en deux bandes, à droite et à gauche du haut dais ». N'était-ce pas la fête du rythme et de l'harmonie que cette journée dont tous les mouvements furent réglés par la musique et s'exécutèrent aux sons des violons et des flûtes, sous la conduite du plus grand maître qu'il y eût alors ? Car nous connaissons encore ce « Rondeau pour les violons et flûtes allant à la table du Roy », et aussi la « Marche de hautbois pour le dieu Pan et sa suite », qui vint après : ils sont encore de Lulli, Le dernier morceau accompagnait l'entrée des porteurs de mets qui, répartis suivant les saisons et vêtus de costumes appropriés — jardiniers, moissonneurs, vendangeurs, et (pour figurer l'hiver) vieillards gelés, apportant des glaces, — déposèrent en cadence leurs succulents fardeaux sur les tables, sous la conduite du dieu Pan, — et celui-ci, c'était Molière.

Tandis que ces mouvements s'exécutaient, les douze signes du Zodiaque et les quatre Saisons dansaient un grand ballet. Puis parurent encore M^{lle} du Parc à cheval, son mari monté sur un éléphant, La Thorillère sur un chameau, et Louis Béjart sur un ours.

Ils dirent une dernière fois des vers, et tous les convives prirent place à table, dans l'ordre réglé par l'étiquette. Dans le quartier que présidait Monsieur, on voyait assise M^{me} de Montespan, à laquelle on ne prêtait alors guère plus d'attention qu'à ses voisines. Mais, de l'autre côté de la table, non loin de Madame, brillait le sourire heureux de M^{lle} de la Vallière.

Pendant ce temps, les violons jouaient toujours : « trente-six violons, très bien vêtus » qui, dès que le repas commença, étaient venus se placer sur un petit théâtre disposé pour eux à l'arrière. Cela dura jusqu'à l'heure où les carrosses vinrent prendre la compagnie pour la ramener au château.

La deuxième journée fut plus complètement la journée de Molière. « Le dessein de cette seconde fête, dit la relation, était que Roger et les chevaliers de sa quadrille, après avoir fait des merveilles aux courses que, par ordre de la belle magicienne, ils avaient faites en faveur

de la Reine, continuaient en ce même dessein pour le divertissement suivant, et que, l'île flottante n'ayant point éloigné le rivage de la France, ils donnaient à Sa Majesté le plaisir d'une comédie dont la scène était en Élide. » Le lien qui rattache ainsi la pièce de Molière au thème général emprunté à l'Arioste est assez fragile ; mais il n'importe : le théâtre nous a accoutumés à bien d'autres fictions.

La salle provisoire, édiflée en vue de cette représentation, était spacieuse et bien disposée. De précieuses gravures d'Israël Sylvestre nous attestent la beauté du spectacle. On y voit l'orchestre à sa place ordinaire, devant la scène dont il occupe toute la largeur. Des personnages empanachés, des femmes portant de longues traînes, se tiennent sur le plateau. Il semble qu'il n'y ait pas de toile de fond et que la perspective s'étende au loin jusqu'au château : pratique excellente en matière de théâtre de verdure.

L'ouverture une fois exécutée par les instruments, M^{lle} Hilaire, représentant l'Aurore, vint chanter deux strophes où l'on entendit ces vers :

Quand l'Amour à vos yeux offre un choix agréable,
Jeunes beautés, laissez-vous enflammer...

Soupirez librement pour un amant fidèle,
Et bravez ceux qui voudraient vous blâmer.
Un cœur tendre est aimable et le nom de cruelle
N'est pas un nom à se faire estimer ;
Dans le temps où l'on est belle,
Rien n'est si beau que d'aimer.

Pourquoi disions-nous que le lien était tenu entre les diverses parties composant ces fêtes ? Ce lien, c'est l'amour, préoccupation de tous pendant ces fêtes printanières. La jeune duchesse de la Vallière se laissa bercer par ces chants faits pour elle et s'abandonna sans remords à leurs préceptes. Non loin d'elle, M^{me} de Montespan dut prendre bonne note. Ne doutons pas que d'autres en aient fait autant.

Laissons pour l'instant *la Princesse d'Élide* et achevons

de décrire brièvement ces journées festives. La troisième fut celle qui répondit le mieux au titre général : « L'Île enchantée » avait surgi au milieu du grand « rond-d'eau » sous forme d'un rocher autour duquel s'ébattaient des animaux divers. Deux autres îles, plus petites, l'encadraient, qui portaient, l'une des violons, l'autre des trompettes. Autour du bassin se dessinaient circulairement les lignes du palais d'Alcine. La magicienne parut, hissée sur un monstre marin qui nageait dans la direction de l'avant — un proscenium aquatique — ; deux nymphes de sa suite l'escortaient, montées sur des baleines. Alcine était M^{lle} du Parc ; ses suivantes, Célie et Dircé, étaient M^{lle} de Brie et Armande Molière. Elles dirent des vers au roi et à la reine et expliquèrent la situation ; puis elles se retirèrent. Le reste fut pantomime et danse.

Sur le rocher, au milieu de l'eau, les violons commencèrent leur concert. Il y eut des entrées de géants et de nains, de Maures, de chevaliers luttant avec des monstres, de « démons agiles », de « démons sauteurs », enfin une grande scène mimée, au cours de laquelle le charme qui retenait Roger captif fut rompu par la sage Mélisse : celle-ci, sous les traits d'Atlas, mit au doigt du chevalier la bague qui détruit les enchantements. Alcine en exhala son désespoir, mais tardivement. La musique de ces divers morceaux, œuvre de Lulli, nous a été conservée, comme le reste. Alcine était toujours M^{lle} du Parc. Mais Roger n'était plus Louis XIV, redevenu spectateur, et que Beauchamp avait remplacé dans son rôle. Au reste, il n'y eut plus guère que des professionnels pour prendre part à l'action de cette troisième journée. Celle-ci se termina par l'incendie du palais d'Alcine, figuré par un feu d'artifice qui embrasa toutes les constructions à l'entour. Et je songe qu'un autre drame musical en plusieurs journées s'achève semblablement par l'écroulement du Walhalla. Peut-être même le feu d'artifice de Versailles fut-il mieux réglé que ne l'est d'ordinaire la mise en scène de ce dénouement plus moderne. Ne doutons pas, quoique les manuscrits musicaux ne nous en disent rien, que les trompettes et les timbales postées dans leur île, au milieu de ce déchaînement de détona-

tions, y aient mêlé l'éclat et le fracas de leurs fanfares.

La fête se continua quatre jours encore, avec des divertissements variés, parmi lesquels la comédie tint une très large place. Trois soirées lui furent consacrées : on donna d'abord *les Fâcheux*, puis la première représentation des trois premiers actes de *Tartuffe* ; enfin l'on reprit *le Mariage forcé*, avec tous ses accessoires de musique et de danse. De sorte que la semaine qui avait été organisée en l'honneur de M^{lle} de La Vallière fut aussi une triomphale « semaine Molière ».

La Princesse d'Élide n'est pas comptée parmi les chefs-d'œuvre de Molière. Littérairement, cette œuvre a pu paraître d'autant plus secondaire que l'auteur n'a pas pris la peine de lui donner une forme achevée et homogène : commencée en vers, elle passe à la prose dès la seconde scène de l'acte II. Mais ce n'est pas seulement faute de temps que Molière l'a laissée incomplète : la pièce a fait une assez longue carrière, pour qu'il eût pu, s'il l'avait jugé bon, la perfectionner à loisir. Si donc il n'a rien ajouté à son premier jet, c'est qu'il pensa que c'était bien ainsi.

De fait, cette prose précise, concise et ramassée, vaut la meilleure poésie versifiée. Perrault a-t-il donc mis en vers ses contes de fées, ou *La Fontaine*, cet autre délicieux conte, *les Amours de Psyché* ? La prose de Molière a les mêmes qualités, et l'on comprend qu'après l'expérience, fût-ce d'une seule représentation, elle ait été trouvée trop parfaite pour qu'il y eût lieu d'y rien toucher.

Mais le passage des vers à la prose n'est pas la seule raison qui ait détourné de *la Princesse d'Élide* l'attention des puristes. Il était convenue, du vivant même de Molière, qu'il était l'auteur du *Misanthrope*, puis l'auteur de *Scapin*, et déjà, sous ce second aspect, il était sévèrement blâmé. Et il n'aurait pas eu le droit d'être autre chose encore.

Or, *la Princesse d'Élide* appartient à une veine différente de celle de *Scapin* aussi bien que de celle du *Misanthrope*. Molière s'y révèle poète, poète tout de fantaisie, de libre grâce, faisant penser à Shakespeare : le Shakespeare du *Songe d'une nuit d'été* (avec son Thésée, duc

d'Athènes), ou du *Soir des rois*, ou des adorables rêves dans lesquels s'achève *le Marchand de Venise*. La pièce lui avait été demandée pour s'incorporer dans un ensemble de spectacles inspirés par l'Arioste : elle forme avec eux une parfaite harmonie ; elle est, comme eux, brillante, romanesque, irréaliste. Les personnages en sont pareils à ceux que représentaient Louis XIV et les seigneurs de la Cour de France dans leur chevauchée du premier jour. Comme eux, ils portèrent des armures, des panaches, de riches broderies. Ils eussent été de parfaits modèles pour ces tapisseries où l'on voit dessinées les scènes des romans de chevalerie, avec de belles dames qui se pâment dans les bras de leurs suivantes, sous les regards alanguis des héros. Leurs noms mêmes sont suggestifs. Le protagoniste est prince d'Ithaque ; l'amoureuse est princesse d'Élide, et on la voit partout escortée par son bouffon.

C'est donc un troisième Molière qui se révèle à nous. Mais, s'il faut absolument que toute œuvre soit classée, dans quelle catégorie va-t-on inscrire celle-ci, en regard du *Misanthrope*, chef-d'œuvre de la haute comédie, et des *Fourberies de Scapin*, chef-d'œuvre de la farce bouffonne ? Le théâtre français n'offre pas de pièces antérieures avec lesquelles elle pourrait former groupe.

Regardons à des temps un peu plus récents et nous découvrirons la filiation véritable : *la Princesse d'Élide* est un poème d'opéra.

Elle est un poème d'opéra plusieurs années avant que l'opéra soit né et viable en France. Notons cette initiative admirable, toute spontanée, de la part de l'homme dont la juste gloire est due à de tout autres causes. Celle-ci pourtant doit lui être comptée, et s'ajouter. Pour tout dire d'un mot, nous devons considérer Molière comme le véritable père littéraire de l'opéra français.

C'est qu'en effet c'était bien un opéra qu'on lui avait demandé de faire pour la fête royale. La collaboration même du musicien ne lui avait pas fait défaut : auprès de Molière, il y avait eu Lulli.

Ce qui avait manqué, c'est que le droit à la vie fût reconnu, en France, à ce genre. Les opéras italiens du temps de Mazarin n'avaient pas laissé d'assez bons souvenirs

pour qu'on les prît pour modèles, et le goût français s'effarait encore à l'idée d'un spectacle, comédie ou tragédie, dont toutes les paroles fussent chantées.

« Il y a une chose dans les opéras tellement contre la nature que mon imagination en est blessée : c'est de faire chanter toute la pièce, depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique et les plus communes et les plus importantes affaires de leur vie. Peut-on s'imaginer qu'un maître appelle son valet ou qu'il lui donne une commission en chantant, etc. ? »

Ces paroles de Saint-Évremond, souvent citées, datant d'une époque plus avancée que celle où nous sommes, résume le fond du sentiment des Français de ce temps-là, même de ceux dont la passivité de simples spectateurs offrait la moindre résistance. A plus forte raison était-ce là un dogme pour les gens de lettres, qui, toujours plus ou moins ennemis de l'harmonie, des sons tenaient sur leurs positions et ne voulaient pas accepter que la musique pût entrer en concurrence avec la poésie. Nous avons vu avec quelle hauteur dédaigneuse Corneille la reléguait dans les entr'actes pendant les changements de décors — ce qui n'est d'ailleurs pas si mal vu, car, même dans le drame musical le plus moderne, cette place reste la meilleure pour le développement du discours symphonique ou choral. Quant à Racine et à Boileau, c'étaient des ennemis-nés de la musique. Et si la Fontaine, disait : « J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique », cette musique qu'il aimait n'était guère que celle du clavecin de M^{lle} Certain et des concerts d'une voix accompagnée par la viole ; quant aux ensembles puissants de l'opéra, il ne pouvait pas les souffrir.

Molière fait exception au milieu de ces beaux esprits. Son amour, son instinct et son expérience du théâtre lui ont fait découvrir dès longtemps quels avantages il y aurait à réunir le chant et la parole en un seul et même discours. Ce n'est pas parce qu'on le lui commande qu'il laisse si volontiers unir la musique à ses vers ou à sa prose : c'est qu'il juge que cela est bien. Cette tendance apparaît nettement au cours de ses œuvres. Parfois il va au-devant des objections. Dans un intermède de *la*

Princesse d'Élide, Moron (c'était le rôle de Molière lui-même) doit dialoguer avec un Satire ; mais celui-ci était représenté par un chanteur. Aussi l'interlocuteur annonce cette anomalie au public, disant : « Il est si accoutumé à chanter qu'il ne saurait parler d'autre façon ». Ainsi prévenu, l'auditeur ne s'étonne plus d'entendre un dialogue où l'un chante pendant que l'autre parle ; mais, par là-même, il commence à prendre l'habitude d'entendre chanter au lieu de parler.

Le dialogue entre le chant et la parole est d'un usage constant dans *la Princesse*. Tantôt ce sont les chasseurs qui unissent leurs trois voix pour appeler Moron et le contraindre à s'éveiller, et celui-ci répond à leurs accords par une prose savoureuse ; tantôt le berger Tircis s'efforce, en modulant ses cantilènes amoureuses, de charmer Philis (Madeleine Béjart), comédienne, qui se moque de lui.

Dans une situation plus sérieuse, la musique intervient d'une manière digne de sa plus haute mission. La princesse, en proie aux troubles de l'amour, cherche à retrouver le calme du cœur ; s'adressant aux nymphes de sa suite, elle leur dit : « O vous qui, par la douceur de vos chants, avez l'art d'adoucir les plus fâcheuses inquiétudes, approchez-vous d'ici, de grâce, et tâchez de charmer avec votre musique le chagrin où je suis. » Un chant de violon s'élève alors, mélancolique, languoureux, exprimant vraiment un état d'âme, et les voix de femmes, alternant et s'unissant tour à tour, répondent en chantant les peines et les plaisirs de l'amour. Ceci est déjà d'excellent théâtre musical, où l'harmonie fait corps avec l'action et traduit intimement les sentiments des personnages. Presque partout, à la vérité, l'ambition de la musique ne s'élève pas au-dessus des chansons, et celles-ci sont faites pour ne pas nécessiter toujours de belles voix. Molière a placé dans son rôle même des couplets bouffons qui exigent un diseur plutôt qu'un chanteur et qui durent lui valoir un grand succès. Mais la musique savante et la danse reprennent leurs droits et leur place au dénouement, quand il n'y a plus qu'à se réjouir. Encore le dernier intermède de *la Princesse d'Élide* n'a-t-il pas toute l'ampleur de développement

que l'on verra prendre peu après aux finales du *Bourgeois gentilhomme* et de *Psyché*. Ce n'est encore qu'un ensemble vocal de bergers et « bergères héroïques », que les meilleurs artistes de la chambre du Roi interprétèrent à Versailles: M^{lles} de la Barre et Hilaire, Le Gros, Destival, Dun et Blondel. Après leur chant, la scène se couvrit de musiciens et de danseurs. « Il sortit de dessous le théâtre, dit la relation de la fête, la machine d'un grand arbre chargé de seize faunes, dont les huit jouèrent de la flûte et les autres du violon, avec un concert le plus agréable du monde. Trente violons leur répondaient de l'orchestre, avec six autres concertants de clavecins et de théorbes, qui étaient les sieurs d'Anglebert, Richard, Itier, la Barre le cadet, Tissu et le Moine. »

L'on dansa jusqu'à la fin « et toute cette scène fut si grande, si remplie et si agréable qu'il ne s'était encore rien vu de plus beau en ballet ». Voilà qui était vraiment de la musique et de l'opéra; et, si cette accumulation de forces sonores justifie la boutade de La Fontaine, disant avec humeur : « Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire », elle annonce en même temps l'avènement très prochain d'un art nouveau.

La Princesse d'Élide est donc bien un opéra, mais encore incomplet. Elle a de l'opéra l'allure, l'esprit, en partie la langue, mais non pas totalement la forme. Au reste, musique et paroles y sont réparties avec un rare discernement. L'action est entièrement parlée et, autour d'elle, ce qui est ornements et commentaires est renvoyé aux intermèdes : tout cela s'agence avec un art consommé.

A vrai dire, le plus grand empêchement à ce que tout fût chanté au théâtre de Molière était d'ordre pratique : c'est que, pour chanter, il faut des chanteurs, et que sa troupe n'était composée que de comédiens. Et voyez l'inconvénient de ces interprétations en partie double où l'auteur de la pièce doit se subordonner aux exigences de l'exécution ! Il est, dans *la Princesse d'Élide*, une scène qui aurait pu être appelée à prendre un véritable développement musical. La fière princesse, irritée des dédains du prince d'Ithaque, qui n'a trouvé meilleur moyen pour attirer ses regards que d'affecter l'indiffé-

rence, a résolu d'étaler devant lui toutes ses séductions. Elle est habile dans l'art du chant, et, bien qu'elle refuse à tous de se faire entendre, elle fait exception en faveur de l'ingrat. Malheureusement, la princesse de la pièce, qui était M^{lle} Molière, n'était que comédienne : il fallut donc que l'épisode fût porté à la connaissance du spectateur par un froid récit. Quelle importance ne lui eût pas été donnée dans un véritable opéra, avec une prima-donna heureuse de briller dans une situation si favorable !

Si encore les acteurs de Molière n'eussent pas eu pour principe de réciter comme l'on parle ! S'ils avaient été comme les « grands comédiens » de l'hôtel de Bourgogne, dont Molière avait fait dans son *Impromptu* une imitation si plaisante ! Ce n'étaient pas ceux-ci qui craignaient de chanter en parlant ! Les actrices savaient « prendre à propos un visage riant et le conserver dans les plus grandes afflictions » (ceci vise l'opéra italien). Les tragédiens disaient les vers avec emphase, en prenant de belles postures et en appuyant comme il faut sur les syllabes : c'est dire qu'ils avaient un débit rythmé et mesuré. On nous a dit naguère que, lorsque fut définitivement formée la langue musicale de l'opéra français, Lulli ne sut faire rien de mieux que de noter les intonations de la Champmeslé telles que les lui avait enseignées Racine : véritable musique, dont il n'y avait qu'à fixer les tons pour que le style récitatif français fût créé. Molière, à la vérité, n'aimait pas ces artistes, ses concurrents ; mais, avec son tact naturel, son sentiment inné de ce qui est à sa place, il sentait bien que ce qui était blâmable dans le débit parlé pouvait servir d'excellent modèle dans la déclamation chantée. Si tel était l'avenir du drame en musique, il n'y avait donc plus qu'un pas à faire pour qu'au milieu des intermèdes de chant, de chœurs, de danses et de symphonie, la nouvelle forme théâtrale lyrique fût intégralement constituée.

En attendant l'avènement de cet art que déjà, semble-t-il, il entrevoyait, Molière, directeur de théâtre, s'occupait d'exploiter à Paris le succès que son œuvre avait remporté à la cour. Déjà, en juillet, *la Princesse d'Élide* avait été de

nouveau représentée devant le roi, non plus à Versailles, mais à Fontainebleau. Elle entra au répertoire du Palais-Royal le 9 novembre suivant et obtint un succès éclatant : jusqu'en janvier 1665, on n'y joua pas autre chose ; vingt-cinq représentations en furent données consécutivement. Elle fut reprise plusieurs années plus tard.

Cette faveur pour un genre nouveau, — la comédie mêlée de musique, — indique une orientation particulière dans le goût du public. Nul doute que les deux auteurs, Molière et Lulli, y aient donné grande attention.

CHAPITRE IV

HUIT COMÉDIES MUSICALES DE MOLIÈRE ET LULLI DE 1665 A 1671

I

Les années qui suivent l'époque où nous sommes parvenus — 1665 à 1671, — en même temps qu'elles sont celles de la plus haute production littéraire de Molière (*Don Juan, le Misanthrope, le Médecin malgré lui, Tartuffe*, déjà composé, mais dont la représentation rester longtemps interdite, *Amphytrion, l'Avare, les Fourberies de Scapin*), sont remplies par un nombre au moins égal, sinon supérieur, de comédies dans lesquelles la musique prend une place de plus en plus prépondérante. Sans nous arrêter aux détails de chacune, il nous faut noter, en passant de l'une à l'autre, les observations que notre point de vue suggérera.

Suivant la chronologie, nous trouvons, après *la Princesse d'Élide*, *Don Juan*, représenté à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal — et non à la Cour — le 15 février 1665. Ce drame, imité de l'espagnol, pour différent qu'il soit des autres pièces de Molière, n'offre rien qui rentre dans notre sujet. Pourtant, le lieu de l'action change à chaque acte, et les machines y sont employées : à la dernière scène, un spectre en femme voilée apparaît à Don Juan, puis change de figure et représente le Temps avec sa faux à la main, enfin s'envole ; et quand la statue entraîne l'impie à l'abîme, le tonnerre gronde, les éclairs brillent, la terre s'ouvre et il en sort des flammes. Mais bien que, depuis Corneille, il fût admis que la musique trouvait surtout son emploi dans ces situations, il ne semble

pas qu'elle ait été utilisée ici : du moins il n'en est pas resté la moindre trace. De sorte que *Don Juan* est une des rares œuvres de Molière, en dehors des chefs-d'œuvre de la haute comédie, d'où la musique ait été complètement absente. L'on ne saurait dire pourtant — certaine expérience postérieure l'a assez bien prouvé — que le sujet soit réfractaire à la musique.

Maintenant vient, plus de seize mois après *la Princesse d'Élide* et sept après *Don Juan*, trois quarts d'année avant *le Misanthrope*, un petit ouvrage qui semble de peu d'importance et qui, d'ailleurs, est charmant : *l'Amour médecin*, écrit pour la Cour et représenté à Versailles, le 15 septembre 1665, pour fêter la Saint-Hubert, patron des chasseurs. Si, en plus de deux ans, à l'époque de sa plus grande activité, Molière, outre le temps qu'il prit pour faire l'adaptation d'une pièce étrangère, n'a pas consacré plus de cinq jours à cette menue composition — c'est le délai qu'il dit avoir été suffisant pour mettre sur pied *l'Amour médecin*, — cela veut dire qu'il avait d'autres préoccupations que celle de créer de nouveaux ouvrages ; et en effet nous le voyons se dépenser à de tout autres activités que celle qui consistait à écrire des comédies.

C'est le temps où la troupe de Molière, depuis longtemps en rivalité avec celle de l'hôtel de Bourgogne, seule jusqu'alors en droit de se dire troupe du Roi, est prise définitivement au service de Louis XIV et reçoit une pension.

Lui-même est directeur de théâtre et il lui faut songer à jouer d'autres pièces que les siennes. C'est à lui de préférence que Corneille apporte les dernières productions de son vieux génie ; et voici qu'un jeune poète est venu lui présenter son premier essai, une tragédie romanesque, *les Amours de Théagène et Chariclée*, au sujet de laquelle l'auteur de *l'École des femmes* a donné les conseils les plus bienveillants et les plus expérimentés : il a monté *la Thébaïde* ou *les Frères ennemis*, joué à la Cour cette tragédie d'un inconnu ; puis, continuant à lui offrir une confraternelle hospitalité, a donné encore son second ouvrage, *Alexandre*. Mais, après la sixième représentation,

le jeune auteur, en qui la gratitude ne paraît pas avoir été la vertu dominante, a fait jouer concurremment sa pièce par les autres comédiens, en attendant qu'il leur donnât sa troisième œuvre, *Andromaque* ; de là, entre Racine et Molière, des querelles qui ne furent pas sans faire perdre encore du temps à celui-ci.

Il est enfin très assidu à la Cour, tant pour y remplir son service de valet de chambre du Roi, dont il a la charge, que pour y faire figure d'artiste et de poète. On le voit, le 12 juin 1665, à Versailles, prendre part à un spectacle donné « sur un théâtre tout garni d'orangers » et y jouer ce que l'on a coutume d'appeler la scène dans la salle : costumé en marquis ridicule, il feint de se quereller avec les gardes qui lui refusent l'entrée, et, ayant enfin pénétré sur le théâtre, il interpelle une dame dans l'assistance et engage un dialogue avec elle : celle-ci, bien entendu, est une de ses actrices. On s'amusait fort de ces facéties à la Cour de Louis XIV, et Molière, continuant à se manifester autrement que comme auteur du *Misanthrope* ou des *Fourberies de Scapin*, se prêtait volontiers à ce goût.

L'Amour médecin, qu'il donna pour varier ces divertissements, se compose de trois petits actes précédés d'un court prologue chanté (dont les personnages reparaissent à la fin de la pièce) et séparés par des intermèdes de danses et de chant. Comme dans *le Mariage forcé*, ces intermèdes font corps intimement avec la pièce. Dans le premier, un valet, Champagne, s'en va, en dansant, frapper à la porte de quatre médecins, qui viennent danser à leur tour. Le second a beaucoup d'analogie avec la partie correspondante du *Mariage* : au lieu d'un magicien diseur de bonne aventure, c'est un marchand d'orviétan que va consulter Sganarelle ; le charlatan chante son boniment, et ses valets, Trivelins et Scaramouches, répondent par une danse. A la fin, les danseurs veulent empêcher le père de partir à la poursuite de sa fille échappée : ils ont été appelés par Clitandre, qui, dit-il « n'a pas eu seulement la précaution d'amener un notaire, mais encore de faire venir des voix et des instruments pour célébrer la fête et pour nous réjouir ». Quant aux chanteurs, les personnages qu'ils représentent méritent de retenir un instant notre atten-

tion : ils sont la Comédie, la Musique et le Ballet, qui, renonçant tous trois à leur indépendance, déclarent qu'ils vont s'associer :

Quittons, quittons notre vaine querelle,
Ne nous disputons point nos talents tour à tour...
Unissons-nous d'une ardeur sans seconde. »

Ceci n'est point une simple banalité versifiée, un compliment en musique : c'est presque, au point où nous en sommes arrivés, une déclaration de principe, un discours-programme. Ce n'est pas seulement « pour donner du plaisir au plus grand roi du monde » que la musique, la danse et la comédie se donnent aujourd'hui la main sur le théâtre : c'est dans leur propre intérêt commun qu'ils ont signé le traité d'alliance. L'opéra sortira bientôt de cet accord. C'est un pas de plus fait vers lui.

II

Allons-nous passer sans nous y arrêter sur *le Misanthrope*? Point du tout : le chef-d'œuvre même de la haute comédie va nous donner matière à parler de musique. Ne contient-il pas la chanson du roi Henri?

...Je prise bien moins tout ce que l'on admire
Qu'une vieille chanson que je m'en vais vous dire...
La rime n'est pas riche et le style en est vieux ;
Mais ne voyez-vous pas que cela vaut bien mieux
Que ces colifichets...

« J'aime mieux ma mie, o gai ! » Est-ce que cela ne se chante pas ? Personne n'eût jamais songé, au temps de Molière, à détacher l'air des paroles dans une chanson populaire ! Nos comédiens pourtant n'ont pas reculé devant la mutilation : ils s'en tiennent à réciter les vers du couplet, du refrain même. Ayant appris à dire, non à chanter, ils seraient moins sûrs de leur interprétation s'il leur fallait moduler des tons fixes, et ils préfèrent la libre déclamation. Soyons certains que cette simplification est

parfaitement contraire aux intentions de Molière : il n'a jamais eu l'idée de faire donner par Alceste l'exemple d'une chanson en ne la chantant pas. Lui, que nous avons déjà entendu dans l'impromptu de Mascarille et la chansonnette de Moron, que nous allons voir encore introduire des couplets dans les rôles qu'il jouera dans *le Médecin malgré lui*, *le Sicilien*, *le Bourgeois gentilhomme*, ne doutons pas qu'il ait dit « en musique » la chanson du *Misanthrope*, qu'il y ait mis toute sa conviction, toute son ardeur, tout son accent, et que, par sa voix, quelle qu'en fût la qualité, il ait fait chanter en elle « la passion toute pure » !

Il a d'ailleurs établi sur ce point une tradition. Un document, cité dans la préface du Registre de La Grange, nous dit qu'au lendemain de la mort de Molière, Baron, premier après lui, reprit le rôle d'Alceste et qu'il eut grand succès en *chantant* la chanson du *Misanthrope*. Il n'avait fait évidemment que suivre l'exemple de l'auteur et créateur du personnage.

De même pour *le Médecin malgré lui*. Cette pièce n'est pas non plus une comédie-ballet, et l'orchestre n'y tient aucune place. Mais Sganarelle y fait une entrée à grand effet en chantant sa chanson à boire : « Qu'ils sont doux, bouteille jolie, — Qu'ils sont doux, vos petits glouglous ! » Ce n'est pas celle-là que les acteurs ont jamais songé à supprimer ou à dire sans la musique ! Même l'air — un des airs, car il en a été composé deux, — a eu la fortune de devenir populaire et de se répandre à travers la France : un Noël provençal de Saboly : « Ai ! ai ! ai ! que la maire est bello ! — Ai ! ai ! ai ! que l'enfant es beu ! » n'est qu'une imitation, une « parodie » de la chanson de Molière : « Ah ! ah ! ah ! bouteille, ma mie... », et la transformation du vieil air français, un peu lourd, en une alerte musique du midi, est un des exemples les plus intéressants qu'on ait jamais cités de l'usage instinctif de la variation dans le chant populaire et de l'acclimatation des mélodies issues de milieux différents.

III

Cette année 1666, commencée glorieusement par *le Misanthrope* (4 juin) et continuée avec *le Médecin malgré lui* (6 août), s'acheva délibérément dans la musique.

Le Roi ayant voulu donner des fêtes en décembre au château de Saint-Germain, Bensérade fut chargé de tracer le plan du *Ballet des Muses*. La composition de chaque partie fut confiée à un auteur différent ; Molière eut, pour sa part, à personnifier Thalie et Euterpe, ayant toujours à son service la collaboration musicale du fidèle Lulli.

Pour remplir cette tâche, il entreprit d'écrire une « pastorale héroïque », *Mélicerte*, et la fit suivre de la *Pastorale comique*, « pièce comique, troisième entrée du *Ballet des Muses* ».

Mélicerte est assurément, dans tout le théâtre de Molière, l'œuvre à laquelle l'auteur, en plein accord avec la postérité, a attaché la moindre importance. Nous-mêmes n'y trouvons rien pour nous arrêter : *Mélicerte* est sans musique. C'est une pastorale scénique, en vers alexandrins, dont deux actes seulement ont été écrits ; ce fragment fut représenté, une seule fois, à la fête de Saint-Germain, après quoi, dit le livret, « Sa Majesté en ayant été satisfaite, le sieur de Molière ne l'a point finie ».

La *Pastorale comique* a plus d'intérêt, du moins au point de vue qui nous occupe. C'est, à proprement parler, un poème musical. Le style en est léger et satirique : la pièce est, en quelque sorte, la parodie d'un genre : elle n'en a pas moins, au sentiment près, tous les caractères d'une œuvre d'art qui, prise au sérieux, jouissait alors d'une faveur universelle, la pastorale.

C'est encore à Molière que nous en demanderons la définition. Bientôt il va faire dire au bourgeois gentilhomme, quand le maître de musique lui présentera ses chanteurs jouant leurs rôles :

« Pourquoi toujours des bergers ? On ne voit que cela partout,

— Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, répondra le maître à danser, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers ; et il n'est guère naturel en dialogue que des princes ou des bourgeois chantent leurs passions. »

Voilà, avec la malice propre à Molière, un principe posé : les rois et les bourgeois ne doivent pas parler en musique (ces derniers mêmes ont mis beaucoup de temps à conquérir ce droit) ; mais, aux bergers, cela est permis. Aussi les pastorales en musique ont-elles pu être considérées, non sans raison, comme les prototypes de l'opéra. Il s'en chantait et il s'en composait en France depuis vingt ans et plus, soit sous forme dramatique, soit en simples concerts ; et lorsque Perrin et Cambert eurent la prétention de fonder l'opéra dans notre pays, ils invoquèrent d'abord le précédent de leur *Pastorale d'Issy* et ils ne trouvèrent rien de mieux, pour leur inauguration, que d'offrir au public parisien *Pomone*, autre pastorale.

Molière ne fit donc, cette fois encore, que se conformer au goût du jour en écrivant sa *Pastorale comique* ; et, si l'on voulait lui opposer l'antériorité de certaines productions obscures, outre qu'en cela il ne s'est jamais donné pour inventeur, il serait facile de répondre que cette *Pastorale* est la première en ce genre qui ait une véritable valeur historique : elle est de 1666, et *Pomone* de 1671, cinq ans après. Au surplus, elle lui est infiniment supérieure.

La *Pastorale comique* offre une particularité qui la distingue des autres essais et par laquelle Molière lui a mis sa marque : elle n'est que partiellement chantée et laisse une certaine place à la comédie. C'est donc un nouvel acheminement vers l'opéra, mais non pas encore l'opéra lui-même. La part de la musique n'en est pas moins grandement prépondérante, et, s'il n'a pas été plus parlé de cette œuvre, c'est peut-être que les auteurs n'ont pas proclamé *urbi et orbi* qu'ils avaient révolutionné le monde en composant « le premier opéra », prétention qui eût été mieux justifiée de leur part que ne l'est celle des auteurs de dernier ordre qui, après eux, se targuèrent d'être les créateurs de l'opéra français.

C'est principalement dans les scènes d'action du début que les vers parlés alternent avec le chant. Ici encore, la raison de cette apparente anomalie est que certains rôles sont tenus par les comédiens, d'autres par les chanteurs. Licas et Philène sont de « riches bergers », tous deux amoureux de la même bergère ; mais l'un est Molière, l'autre Destival : il faut donc que l'un fasse sa cour en parlant, l'autre en chantant. La bergère est M^{lle} de Brie ; le jeune berger préféré, La Grange ; mais Blondel, « berger enjoué », chante de petits airs galants pour consoler les bergers riches et dédaignés, et, au dénouement, Noblet l'aîné, représentant « une égyptienne qui danse et chante », dit des airs tendres, dont les vers sont charmants, tandis qu'au début trois magiciens, Legros, Don et Gaye, invoquant la « déesse des appas », unissaient leurs voix en des strophes d'une solennité bouffonne. Toute cette partie lyrique est infiniment plus intéressante que les scènes, peu neuves, de rivalités entre les bergers du début. A la fin, la musique et la danse, suivant la coutume des ballets, reprenaient toute leur importance, avec des entrées dans lesquelles on voyait paraître tour à tour « quatre jouans de la guitare », dont étaient Lulli et Beauchamp, « quatre jouans des castagnettes » et « quatre jouans des gnacares » (nacaires, petites timbales) : brillante percussion qui, unie aux violons et aux flûtes, dut accompagner avec éclat la fin de la fête dansante.

La *Pastorale comique* prit plus tard la place pour laquelle elle semblait avoir été prédestinée, dans un des opéras-ballets de Lulli, quand celui-ci fut parvenu à fonder l'Opéra. Mais elle ne resta pas dans le *Ballet des Muses*, où son sort était lié à celui de *Mélicerte*, cette œuvre inachevée ayant été retirée après une seule représentation.

Molière la remplaça par un simple acte qui est un petit chef-d'œuvre : *le Sicilien*.

C'est ici que musique et paroles s'accordent à merveille ! Car la prose du *Sicilien* vaut la plus savoureuse poésie et l'harmonie lui ajoute, en toute spontanéité, un prestigieux complément. Dans la nuit d'Italie, trois chanteurs disent une sérénade sous la fenêtre de la belle Grecque, esclave du Sicilien. Molière a annoncé cette

musique avec son esprit coutumier et en des termes qui attestent sa connaissance impeccable de la terminologie musicale :

« As-tu là tes musiciens ? »

— Oui... Il faut qu'ils chantent un trio qu'ils me chantèrent l'autre jour.

— Non, ce n'est pas ce qu'il me faut.

— Ah ! Monsieur, c'est du beau bécarre.

— Que diantre veux-tu dire avec ton beau bécarre ?

— Monsieur, je tiens pour le bécarre ; vous savez que je m'y connais. Le bécarre me charme. En dehors du bécarre, point de salut en harmonie. Écoutez un peu ce trio.

— Non, je veux quelque chose de tendre et de passionné, quelque chose qui m'entretienne dans une douce rêverie.

— Je vois bien que vous êtes pour le bémol ; mais il y a moyen de nous contenter l'un et l'autre. Il faut qu'ils vous chantent une certaine scène d'une petite comédie que je leur ai vu essayer. Ce sont deux bergers amoureux, tout remplis de langueur, qui sur bémol viennent séparément faire leurs plaintes dans un bois, puis se découvrent l'un à l'autre la cruauté de leurs maîtresses ; et là-dessus vient un berger joyeux, avec un bécarre admirable, qui se moque de leur faiblesse. »

Et les trois bergers (toujours des bergers !) font alterner leurs mélancoliques accords mineurs avec la joyeuse chanson majeure, versant sur la ville endormie une harmonie qui en complète le mystère.

Dans *le Sicilien*, Molière ne se met même plus en peine d'engager des chanteurs pour les mêler à l'action comique : il se fait lui-même chanteur et dialogue en musique avec l'acteur de son théâtre qui fait le rôle d'Hali. « Molière chante », dit la partition notée dont le manuscrit a apporté jusqu'à nous la musique de Lulli. Les paroles qu'il martèle sur une gamme descendante fortement rythmée étaient, à la vérité, mieux faites pour être prononcées par lui que modulées par un chanteur de cour :

Chiribirida ouch alla
 Mi ti non comprara
 Ma ti bastonnara...

« Des esclaves dansent dans les intervalles du chant », dit le livre. A la fin, cela va sans dire, entre un ballet, dansé par « plusieurs Maures » : c'est un sénateur qui a fait « une mascarade, la plus belle du monde » et il ne veut pas s'occuper d'autre affaire. C'est tout : la musique et la danse n'interviennent que trois fois dans la pièce, et assez brièvement. On ne saurait pourtant concevoir qu'elles y fassent défaut : elles lui donnent la vie ; elles en sont l'âme.

Littérairement même, doit-on regretter que Molière ait consacré une assez notable partie de son temps à la composition de ces petits ouvrages, dans lesquels on ne reconnaît pas non plus l'auteur du *Misanthrope*? De bons juges ne l'ont point pensé. L'un d'eux, Maurice Pellisson, a confirmé son propre jugement par l'opinion de quelques-uns de ses devanciers. Il cite Sainte-Beuve, assurant que « les comédies à ballet n'étaient pas du tout des concessions au gros public, des provocations directes au rire du bourgeois, bien que ce rire y trouvât son compte ; elles furent imaginées à l'occasion des fêtes de la Cour, mais Molière s'y complut bien vite et s'y exalta comme éperdument. » Le critique vante « ce comique jaillissant et imprévu » qui, à sa manière, rivalise en fantaisie avec *le Songe d'une nuit d'été* et *la Tempête*. M. Maurice Donnay, de son côté, évoque sur le même objet le souvenir et les impressions d'Alfred de Musset, tandis qu'un troisième trouve dans *la Princesse d'Élide* et *les Amants magnifiques* un avant-goût de Marivaux. Être Molière et faire penser en même temps à Marivaux, à Alfred de Musset et à Shakespeare, cela n'est pas si mal. Et quand nous songeons que c'est à la nécessité où il se trouva d'adjoindre la musique à la comédie qu'a été dû cet accroissement de son génie, cet enrichissement de son œuvre, nous devons nous louer que Molière ait cédé à des influences qui, fussent-elles étrangères à sa propre initiative, devaient aboutir à un résultat si favorable.

IV

L'année 1667 et la plus grande partie de la suivante ne nous apportent rien de nouveau comme musique. Molière est tout aux préoccupations que lui cause *Tartuffe*, représenté une seule fois en public le 5 août 1667, interdit ensuite pour dix-huit mois encore. Que cette œuvre puissante, téméraire et dangereuse, ne nous offre aucune observation particulière à notre sujet, voilà qui n'étonnera personne. De même, *Amphytrion*, donné à la ville, non à la Cour, le 13 janvier 1668, n'aurait rien pour nous arrêter, si nous n'y trouvions le vers :

Cet homme assurément n'aime pas la musique.

Le prologue, où dialoguent Mercure et la Nuit, se passe, à la vérité, dans les nuages, lieu favorable au déploiement de l'harmonie des sphères ; mais, bien que cette mise en scène nécessitât l'emploi des machines, rien ne nous fait penser qu'elle ait été accompagnée de musique, et les vers malicieux de Molière étaient certainement récités.

Il faut aller jusqu'au milieu de l'été suivant pour retrouver Molière à la Cour. Cette année-là (18 juillet 1668), Louis XIV donna à Versailles une fête de nuit qui rivalisa de faste avec celle de quatre ans antérieure. Il n'était plus seulement le jeune et brillant roi, maître des cœurs ; la victoire et la paix venaient de lui donner un nouveau prestige : la campagne de Flandre, celle de Franche-Comté et le traité d'Aix-la-Chapelle avaient consacré sa gloire souveraine.

D'autre part, Versailles s'était transformé. Le château avait commencé à s'accroître de nouvelles constructions. Notons-en une qui nous intéresse : c'était, du côté de la grande cour, un pavillon destiné par le roi « pour les cuisines, violons, musiciens et comédiens ». Musique et cuisine ont toujours vécu en bonne intelligence : l'anecdote du jeune Lulli s'en allant jouer du violon dans les cuisines de Mademoiselle de Montpensier n'est certainement pas infirmée par ce rapprochement.

Les jardins surtout avaient pris un développement magnifique, tant du côté de l'Orangerie, où avaient été tracés les parterres du Jardin du Roi, que vers la pente opposée, où les eaux étaient prêtes à jaillir. Les statues avaient pris place le long des allées, comme dans les bassins. Le beau groupe de la grotte de Thétis, de Girardon, étalait ses blancheurs sculpturales dans les rocailles, à côté du château, en attendant que les agrandissements vissent le déloger et le faire descendre dans le joli bosquet du Bain d'Apollon, où il est aujourd'hui.

A la tombée du jour, en plein mois de juillet, la Cour fut réunie dans le parc et l'on fit l'inauguration des grandes eaux. L'on se promena dans le parc jusqu'à la nuit close; puis on se dirigea vers le théâtre que Vigarani avait construit à peu près sur le même emplacement que celui de 1664. Abritée par les feuillages, éclairée par trente-deux lustres, l'intérieur garni des plus belles tapisseries de la couronne, la salle était plus imposante et plus vaste que la précédente; elle ne contient guère moins de trois mille assistants. Bien que provisoire, cette construction resta en place assez longtemps : quand, l'année suivante, La Fontaine alla se promener à Versailles avec ses amis pour leur donner lecture de sa *Psyché*, ils virent encore « le salon et la galerie qui sont demeurés debout après la fête. On a, continue le fabuliste, jugé à propos de les conserver, afin d'en bâtir de plus durables sur le modèle. Tout le monde a parlé des merveilles de cette fête, des palais devenus jardins et des jardins devenus palais, de la soudaineté avec laquelle on a créé, s'il faut ainsi dire, ces choses... »

C'est dans ces jardins transformés en palais que furent donnés les divertissements de « la Grotte de Versailles », dont la partie comique avait été confiée à Molière. Celui-ci y donna la première représentation de *George Dandin*.

Mais, dès ce jour, nous apercevons dans l'esprit qui préside à ces fêtes de cour, quelle qu'en fût la splendeur grandissante, un ferment de décadence. En 1664, nous avions trouvé une parfaite homogénéité dans toutes les parties de la fête, avec ses cortèges, ses ballets d'action, ses danses, reliés par une idée générale et artistique, et la

Princesse d'Élide si bien en place au milieu. Maintenant, voilà *George Dandin*, une des moins ornées parmi les comédies de Molière, dont l'action est rustique, où le rire est amer. Ne va-t-elle pas se trouver déplacée au milieu d'un si brillant entourage?

Par surcroît, on ne doit pas jouer la pièce seule : ce n'est pas spécialement pour elle qu'a été édiflée cette vaste et resplendissante scène ; elle doit, cela va sans dire, être accompagnée de tous les « agréments » idoines aux ballets du Roi. Il en avait été toujours ainsi : Molière le savait mieux que personne ; mais, dans les pièces précédentes, il avait toujours trouvé le moyen d'incorporer intimement ces accessoires à l'action principale. Mais ici, les parties composantes n'ont vraiment plus aucune affinité entre elles ; la musique, la danse, les intermèdes qui s'intercalent entre les actes de la comédie et en suivent le développement forment, à côté d'elle, une action parallèle et entièrement différente.

Quelques indications vont nous montrer comment Molière s'est tiré de la difficulté.

L'idée de faire de cette action secondaire une pastorale n'était assurément point mauvaise, puisque *George Dandin* est un paysan, M. et M^{me} de Sottenville des gentilshommes de campagne, et que toute l'intrigue se déroule sur leurs terres. Il était donc naturel que des bergers fissent le prologue. Ils étaient quatre, dit la relation, qui dansaient, accompagnés par quatre autres jouant de la flûte ; et ceux-ci étaient encore les mêmes virtuoses que nous avons vu nommer dans une circonstance antérieure et analogue : Descoteaux, avec Philbert, Jean et Martin Hotteterre. Rencontrant *Georges Dandin*, ils voulaient le faire danser ; mais il leur échappait, et la pastorale se poursuivait, parmi des chants et des dialogues variés, souvent charmants, de bergers et de bergères.

Après quoi, Molière et ses compagnons jouaient le premier acte de leur comédie. Celui-ci terminé, une des bergères de tout à l'heure venait apprendre à *Dandin*, qui s'en souciait peu, que son berger, rebuté par ses dédains, était mort de désespoir, et elle exhalait sa plainte en une

cantilène : « Ah ! mortelles douleurs ! » dont l'accent eût été digne d'exprimer une douleur plus authentique et plus opportune. Le second acte suivait ce grand air de Chloris, où M^{lle} des Fronteaux dut faire merveille ; à la suite, la même bergère venait de nouveau tirer de ses rêveries le mari perplexe en lui racontant la fin de sa propre histoire : son berger n'était pas mort ; au moment qu'il se noyait, il avait été sauvé par des bateliers ; ceux-ci, nécessairement, se mettaient à danser. Le troisième acte venait enfin, et, dans un dernier monologue, le mari confondu déclarait qu'il n'avait d'autre parti à prendre que de « s'aller jeter dans l'eau la teste la première ». Mais les bergers reparaissaient, et un ami bienveillant conseillait à Dandin de prendre part à leurs plaisirs et de noyer ses chagrins dans le vin.

Le décor changeait donc, et l'on était transporté brusquement d'un village de la province française dans on ne sait quel paysage mythologique où allaient être célébrés des jeux en l'honneur de l'Amour et de Bacchus. Des chœurs nombreux envahissaient la scène ; bergers et bergères disaient des airs tendres et pastoraux ; puis soudain, par un heureux artifice des machines, toute la troupe de Bacchus apparaissait. Les deux partis se défiaient. Le chœur des suivants de Bacchus chantait :

Nous suivons de Bacchus le pouvoir adorable...

Les bergères répondaient par des chants amoureux :

C'est le printemps qui rend l'âme
A nos champs semés de fleurs.

Puis les deux chœurs alternaient, vers par vers :

Bacchus à son pouvoir a soumis tout le monde.

— Et l'amour a dompté les hommes et les dieux...

— Ah ! quel plaisir d'aimer ! — Ah ! quel plaisir de
[boire !...]

Voilà qui est d'un remarquable mouvement, et cette conclusion est vraiment magnifique. Molière s'est révélé,

à une époque où l'opéra n'existait pas, un poète d'opéra de premier ordre, et tel qu'il ne s'en est jamais retrouvé de meilleur. Mais que venait faire cela à côté de la comédie? En quoi le déplorable et réaliste George Dandin avait-il besoin d'être mêlé à tout cet appareil mythologique? Décidément, au point où ces spectacles de Cour en sont arrivés, l'élément musical et décoratif déborde sur la comédie. Chacun va de son côté ; « l'un tire à dia, l'autre à huraut », pour parler comme un personnage de notre poète, et l'équilibre de la composition est rompu. C'est, pour avoir voulu trop faire, le commencement du désaccord, et celui-ci ne fera que grandir.

Aussi advint-il que Molière, lorsqu'il donna *George Dandin* à son public de Paris, ne lui servit que sa prose et supprima tout ce qui était musique. Mais tout ne fut pas perdu de cette dernière, et Lulli, qui avait bien su trouver les rythmes et les tons qui convenaient à une si excellente poésie, ne manqua pas de la reprendre dès le premier jour où, inaugurant l'opéra, il put la mettre à la véritable place dont elle était digne.

V

Nous ferons un léger accroc à la chronologie en parlant maintenant des *Amants magnifiques* et en renvoyant à la suite *Monsieur de Pourceaugnac*, qui se groupera mieux avec *le Bourgeois gentilhomme*.

Le cas de cette pièce, en ce qui concerne sa destinée théâtrale, n'est pas sans analogie avec celui de *George Dandin*, mais il est plus grave encore. Molière n'avait conservé, de cette dernière comédie, que la partie parlée, laissant la musique à qui voudrait l'utiliser. Avec *les Amants magnifiques*, il a fait pis : il a complètement supprimé la pièce, qu'il n'a pas admise à son répertoire du Palais-Royal. Par là, il a bien prouvé qu'il ne la considérait que comme un canevas, un prétexte à musique. Peut-être même fut-il en cela un peu sévère, car, avec sa conscience d'homme de génie, il n'en a pas moins semé ses cinq actes de traits heureux, et il est un caractère —

celui d'un ministre, beau ténébreux, qui, malgré son origine obscure, inspire de l'amour à la princesse — par le développement duquel il n'a pas pu s'empêcher de prouver sa maîtrise.

L'œuvre, cependant, n'est rien de plus que ce que nous avons annoncé. Le Roi l'avait commandée, afin, dit l'Avant-propos « de donner à sa Cour un divertissement qui fût composé de tous ceux que le théâtre peut fournir ». Deux princes rivaux « dans le champêtre séjour de la vallée de Tempé » y devaient « régaler à l'envi une jeune princesse et sa mère de toutes les galanteries dont ils se pouvaient aviser ». La principale raison de la pièce est qu'à chaque acte les princesses puissent se dire l'une à l'autre : « Voilà qui est admirable ! Il ne se peut rien de plus beau ! » ou : « De qui que cela soit, on ne peut rien de plus galant et de mieux entendu ; en vérité, vous êtes bien obligée à ces princes. » Il y a, en effet, dans les entr'actes, un grand déploiement de mise en scène, de musique, de chorégraphie. Le Roi dansa au prologue : il représentait Neptune, et ce fut la dernière fois qu'il se montra dans un divertissement de cette sorte. Ce premier intermède montrait Éole, les Vents, les Tritons, les Amours et le dieu des Mers, chantant et dansant tour à tour. Le second était une « Pantomime », spectacle encore nouveau, sinon par lui-même, du moins par son titre : une observation glissée par un personnage a pour but de tranquilliser les puristes par qui ce néologisme n'était pas encore admis : « J'ai tardé à vous dire ce mot, et il y a des gens dans votre Cour qui ne me le pardonneraient pas. » Le troisième intermède est une longue pastorale, que la Nymphé de Tempé annonce en vers cérémonieux à son auguste auditoire. Molière a traduit, pour y être chanté en dialogue alternatif par un berger et une bergère, le *Donec gratus eram* d'Horace. Le quatrième intermède n'est qu'un ballet de statues qui dansent ; le cinquième, un ballet de « quatre pantomimes qui ajustent leurs gestes et leurs pas aux inquiétudes de la princesse ». Enfin le tout se termine par la célébration des Jeux Pythiens. Le Roi, au dénouement, reparaisait en Apollon, annoncé par la sonnerie de six trompettes ; un soleil d'or était porté devant lui, avec

la devise royale, en manière de trophée, et la fête se terminait par un ballet héroïque, auquel il prenait part, au bruit des tambours, des trompettes, des timbales, des timbres, de tous les violons et du chœur de musique acclamant son maître et chantant :

Quelle grâce extrême !
 Quel port glorieux !
 Où voit-on des dieux
 Qui sont faits de même ?

Diverses raisons portent à croire que ces derniers vers ne sont pas de Molière. Il n'est pas même certain que tous les intermèdes contenus dans *les Amants magnifiques* soient de sa façon : en tout cas, la musique de ce dernier, *les Jeux Pythiens*, a été retrouvée dans un recueil manuscrit portant la date de 1669, et la représentation des *Amants magnifiques* a été donnée à Saint-Germain le 16 septembre 1670 ; ce divertissement était donc antérieur.

VI

Monsieur de Pourceaugnac et *le Bourgeois gentilhomme* sont des œuvres plus personnelles. Ces deux « comédies-ballets pour le divertissement du Roi » furent composées l'une et l'autre pour des fêtes données à Chambord, deux années de suite, dans la saison des chasses : la première, le 6 octobre 1669 ; la seconde, le 13 octobre 1670. Molière recommençait donc des tournées en province ! Mais, bien plutôt, c'était la capitale qui se déplaçait, et lui ne la quittait pas, car la Touraine devenait, pour quelques jours, le centre de l'activité de la France.

Pourceaugnac renouvelle, en l'amplifiant, la tradition inaugurée par Molière avec *le Mariage forcé* et *le Sicilien*. La musique et l'action y font corps intimement l'une avec l'autre. Hormis le prologue et l'épilogue, qui sont de la musique pure et simple, d'ailleurs fort bien rattachée au sens général, les scènes chantées appartiennent à la comédie tout autant que le dialogue, et l'on ne peut les

supprimer que par le moyen de coupures qui sont de véritables mutilations. Il y a, comme nous l'avons déjà vu faire maintes fois, des personnages chantants qui jouent leurs rôles à côté des acteurs : ils ne sont ni moins vivants ni moins nécessaires.

Comme toujours, Molière a soin d'informer par avance le spectateur de cette particularité de leur élocution. S'il introduit les « deux Avocats musiciens », ce n'est pas sans avoir fait dire par Sbrigani qu'« ils ont contracté du barreau certaine habitude de déclamation qui fait que l'on dirait qu'ils chantent et que l'on prendra pour musique tout ce qu'ils diront ». A quoi Pourceaugnac répond : « Qu'importe comment ils parlent ? » De fait, ils parlent et chantent très bien tout à la fois : l'un, celui « qui parle fort lentement », soutient d'une voix lourde une basse obstinée, en longues notes, tel un *cantus firmus*, tandis que l'autre, « qui parle fort vite », glapit au-dessus un contrepoint en sons brefs, syllabiques et saccadés. Malgré le peu de goût que nous avons pour ces sortes de rapprochements, nous ne pouvons nous empêcher d'évoquer ici le bavardage tumultueux des gens de Nurenberg, dans la dispute nocturne des *Maîtres chanteurs*, les uns proférant le thème massif de la sérénade de Beckmesser, tandis que les autres prononcent une formule rythmique presque semblable à celle de « l'avocat bredouilleur » chantant : « Votre fait, — est clair et net. »

A la première fin d'acte (car ici l'intervention de la musique n'est plus qualifiée d'intermède), ce sont des musiciens italiens qui, ayant reçu des médecins l'ordonnance de « procéder à la curation par la douceur exhalante de l'harmonie », saluent le faux malade par leur grotesque *Bon di*, en attendant que la symphonie succède à leur chant et, sur un rythme ternaire qui entraîne tout sur son passage, accompagne frénétiquement la course des apothicaires. Si ce style empêche de songer à l'opéra, ne pourrions-nous point parler ici d'opéra-comique ? Peut-être ; et encore la comédie moliéresque offre une supériorité dans la logique, car les personnages d'opéras-comiques parlent et chantent indifféremment et tour à tour, sans qu'il y ait aucune raison à ce changement

de langage, tandis que nous avons vu les précautions que prend Molière pour expliquer cette dualité et la rendre aussi conforme que possible à la réalité.

La place de la musique est plus considérable encore, et de beaucoup, dans *le Bourgeois gentilhomme*. Que dis-je ? C'est la musique, c'est tout au moins l'idée de l'intermède musical du quatrième acte qui a été la raison d'être initiale de la pièce et en a déterminé la composition.

Il était venu en France, au commencement de l'année, une ambassade ottomane dont les costumes et les usages avaient fort diverti la Cour. Louis XIV avait été le premier à en rire, et il avait commandé à Molière d'introduire une cérémonie turque dans sa prochaine comédie. Pratiques protocolaires combien différentes des nôtres ! Nous avons vu, de notre temps, interdire au théâtre une tragédie de *Mahomet*, afin d'éviter des complications diplomatiques avec l'Empire Ottoman, et Louis XIV, aussitôt l'ambassade partie, avait pour premier souci de faire tourner en ridicule ses cérémonies religieuses ! Les mœurs ont changé. Bref, Molière s'ingénia à mêler l'imitation burlesque demandée par le Roi aux scènes d'une comédie française ; et comment faire mieux que d'introduire dans ce milieu exotique un bourgeois de Paris et de lui faire jouer son rôle ?

Les premiers actes du *Bourgeois gentilhomme*, qui sont de la meilleure et de la plus haute comédie, procèdent donc de cette conception bouffonne, à la réalisation de laquelle la musique devait coopérer grandement.

Mais il en résulta qu'elle s'installa dans toute la pièce, en parole autant qu'en action. A l'acte I et à l'acte II, les personnages ne font guère que de parler musique.

Dès que le rideau se lève, on voit paraître un maître de musique, un maître à danser, trois musiciens, deux violons, quatre danseurs. On ne s'occupera que d'eux pendant longtemps, et leur dialogue fera revivre toute la vie musicale du XVII^e siècle. Pas de prologue ; mais, pour ouverture, après le morceau d'orchestre obligé, on voyait sur la scène un élève du maître de musique au clavecin, occupé à composer un air. La partition de Lulli note cet épisode : elle nous permet de prendre sur le fait les pro-

cédés de travail du compositeur, ses hésitations, le jaillissement de son inspiration, ses retouches. Un peu plus tard, le travail étant terminé, nous entendrons le chant dans sa forme définitive : l'œuvre après l'ébauche.

Et quelles observations précieuses sur les mœurs de ce monde d'artistes, sur la technique même de leur art ! C'est d'abord la conversation des deux maîtres discutant sur leurs intérêts professionnels. Faut-il travailler uniquement pour le gain, ou doit-on préférer la gloire ? Molière semble bien donner raison à celui qui reçoit l'argent que M. Jourdain lui donne, mais qui n'en fait pas tout son bonheur et voudrait qu'avec son bien le bourgeois eût encore quelque bon goût des choses.

Puis voici des explications sur la pratique de la musique, mises à la portée d'un Jourdain. Il voudrait apprendre à chanter. « Est-ce que les gens de qualité apprennent la musique ? — Oui. — Je l'apprendrai donc. » Sur quoi, les deux maîtres commencent l'éloge de leurs arts, dont il serait plus que superflu de louer une fois encore la vivacité d'esprit.

Quand Jourdain s'étonne que la composition de l'air qu'il a commandé au maître à chanter ait été confiée par lui à un écolier et objecte : « Vous n'étiez pas trop bon vous-même pour cette besogne-là », le maître réplique : « Il ne faut pas que le nom d'écolier vous abuse : ces sortes d'écoliers en savent autant que les plus grands maîtres ». Et cela encore est un trait de mœurs du temps. Lulli faisait écrire les parties de remplissage de ses opéras par ses élèves, Colasse et Lalouette, et ce dernier se vantait d'être le véritable auteur d'*Isis*.

Le bourgeois veut donner chez lui des concerts de musique. Le maître détaille aussitôt les éléments qu'il devra lui fournir pour constituer sa symphonie. « Il vous faudra trois voix, un dessus, une haute-contre et une basse, qui seront accompagnés d'une basse de viole, d'un théorbe et d'un clavecin pour les basses continues, avec deux dessus de violon pour jouer les ritournelles. » C'est exactement cela : ces huit musiciens sont tout ce qui est suffisant et nécessaire pour exécuter la musique de Lulli et de son époque, aujourd'hui comme en son temps.

Si M. Jourdain réclame une trompette marine, il fait rire ; et en effet le trait est plaisant. Mais son désir est moins extravagant qu'on ne pense, car l'espèce de contre-basse monocorde, de laquelle un archet tire avec force de vibrants sons harmoniques et qu'on appelle, on ne sait trop pourquoi, trompette marine, n'était aucunement hors d'usage en son temps : nous en avons trouvé l'emploi annoncé sur les programmes des ballets de Cour, tout aussi bien que celui des musettes ou des nacaires.

Le maître à danser enseigne au bourgeois le menuet ; il en fait entendre l'air — qui est charmant — tantôt en le jouant sur sa pochette, tantôt en le chantant sur « La, la, la », entremêlant parfois ces syllabes par des observations qui se placent sur la mélodie (la notation l'indique très exactement) : « La, la, la... En cadence, s'il vous plaît... La, la, la, la... Tournez la pointe du pied en dehors... » Le tableau est charmant, et il est vrai : c'est la vie musicale et dansante prise sur le fait.

Nous avons déjà reproduit ailleurs la définition que le même maître fait de la pastorale : « Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, on donne dans la bergerie. » M. Jourdain qui, peu instruit en philologie, chante la pastorale sans le savoir, comme il fait de la prose, veut faire entendre une chanson « très jolie, où il y a du mouton », et qui vaut bien mieux à son gré que les airs tendres trop lugubres ; il dit le couplet :

Je croyais Jeanneton
Aussi douce que belle...

C'était Molière qui interprétait cette chansonnette ; en quoi il faisait d'une pierre deux coups : par la sottise de la citation, il produisait un effet de comique ridicule, et en même temps il lançait un trait de satire sur l'auteur. Celui-ci (M. Henry Prunières l'a fait connaître récemment) n'était autre que Pierre Perrin, qui, à l'époque même où se représentait *le Bourgeois gentilhomme*, venait d'obtenir le privilège de l'Opéra ; la musique, digne des vers, était du sieur de Sablières, qui élevait des prétentions sur le même privilège. Il n'était pas inopportun que Molière, ayant

alors partie liée avec Lulli, lançât ce coup de patte à des auteurs qui composaient sérieusement des choses ridicules, et qui étaient des concurrents.

Les parties musicales mêmes du *Bourgeois gentilhomme* offrent un intérêt supérieur à celui que nous avaient offert tous les intermèdes que nous avons appris à connaître jusqu'ici. Dans *les Amants magnifiques*, Molière avait, sur l'ordre du Roi, réuni en une même œuvre « tous les divertissements que le théâtre peut fournir » : il voulait parler du théâtre de Cour. Son dessein fut semblable lorsqu'il entreprit *le Bourgeois gentilhomme* ; mais la musique qu'il y introduisit a un caractère bien plus général et plus divers : c'était celle qu'on pratiquait et qu'on étudiait à la ville, dans la société et les milieux d'art. La sélection n'en est que plus intéressante, étant représentative de la vie musicale du siècle.

Nous avons vu déjà les musiciens du *Bourgeois gentilhomme* préparer devant nous leurs compositions et leurs exécutions. Dès le premier acte, un air galant était intercalé au cours d'une scène : « Si vous traitez ainsi, belle Iris, qui vous aime ». Jourdain y répondait par une chansonnette à son goût bourgeois.

Le premier intermède est un trio vocal par lequel l'auteur dit avoir fait l'essai « des diverses passions que peut exprimer la musique ». Une musicienne et deux musiciens contestent sur l'amour ; chacun soutient un point de vue différent ; à la fin, les trois voix s'unissent. Le morceau offre un assez grand développement ; plusieurs mouvements s'y succèdent, avec des alternatives de majeur et de mineur (le « bécarre » et le « bémol » du *Sicilien* !), et le style récitatif y est largement mis à contribution.

Puis, après la musique vient la danse : « Quatre danseurs exécutent tous les mouvements différents et toutes les sortes de pas que le maître à danser leur commande ». On les voit et l'on entend les commandements du maître : « Allons, messieurs, gravement ! — Allons, messieurs, plus vite ceci ! — Gravement, ce mouvement de sarabande ! — Suivez bien le mouvement. Là, entrez bien cette Gailarde. — Messieurs, donnez de l'accent à cet air de Canaries. » Ces répliques sont dans la partition, non dans les

éditions de Molière. Les danseurs obéissent à leurs prescriptions, et la musique nous offre tour à tour des exemples plus ou moins développés de toutes les formes rythmiques annoncées par le commandement : c'est, longtemps auparavant, le thème des *Caractères de la danse* que l'on a vu reprendre au XVIII^e siècle.

Le deuxième acte intercale le menuet sur lequel le bourgeois s'essaye à danser. L'intermède est formé par l'entrée des garçons tailleurs, qui procèdent à leur essayage « à la cadence de toute la symphonie » et dansent ensuite pour se réjouir de la libéralité de M. Jourdain. Le troisième n'a d'autre musique qu'une danse de cuisiniers apportant le repas : morceau de peu d'importance, laissé en blanc dans la partition. Mais le quatrième contient une longue partie de chant : deux airs à boire, suivis par un trio qui en forme la conclusion. Par là, Molière revient à une vieille tradition du chant français, celle des trios à boire, que *le Roman comique* nous avait dit être abolie en son temps, mais qui avait repris une vie nouvelle et qui continua à prospérer jusqu'au siècle suivant.

Ainsi, dans son ensemble, la partition du *Bourgeois gentilhomme* est comme une sorte d'anthologie, d'encyclopédie de la musique française à la veille de la fondation de l'Opéra.

Quant aux deux derniers intermèdes, ce sont des pages musicales très amples et très vastes, et telles qu'on n'avait encore rien entendu de pareil au moment où elles furent conçues.

La cérémonie turque n'est pas seulement une caricature : elle contient aussi des traits d'une réalité qui nous étonne. Le dialogue du mufti avec le chœur, les réponses monosyllabiques ou saccadées, les formulettes rythmiques : *Hivala, balachou*, le mouvement qui, d'abord monotone, peu à peu s'anime et devient tourbillonnant, l'accompagnement des danses par les instruments à la turque, tout cela forme un tableau d'une extraordinaire maîtrise autant que d'une bouffonnerie énorme. Nous avons reconnu des mœurs presque semblables dans des spectacles qui nous sont, beaucoup plus récemment, venus d'Orient — demême que nous coudoyons tous les jours des

Messieurs Jourdain. C'est dire que, dans les parties extérieures aussi bien que par l'intimité de la comédie, le génie d'observation de Molière — secondé ici par celui de Lulli — s'est montré également évocateur.

Enfin, le ballet qui, sous prétexte de fêter le nouveau *mamamouchi*, se place à la suite du *Bourgeois gentilhomme*, forme à la vérité une pièce entière, une vaste scène de mœurs — françaises et parisiennes, celles-là — où grouillent les foules. Molière a imaginé de tracer le tableau d'une de ces fêtes théâtrales auxquelles accouraient de toutes parts plus d'amateurs que les salles n'en pouvaient tenir : chacun se hâte, se presse, se bouscule, veut avoir une place, demande le livret du ballet ; tour à tour défilent, disant leur mot et chantant leur couplet, des hommes et des femmes du bel air, un Gascon, un autre Gascon, un Suisse ; un vieux bourgeois et une vieille bourgeoise babillent entre eux, se plaignent de n'être pas traités suivant leurs mérites, puis, interrompus par la foule, s'en vont en maugréant. En vérité, l'on ne saurait dire que la technique de l'art fût d'ores et déjà en possession d'accomplir musicalement une pareille tâche. Il faudrait, pour traiter une telle scène, un outillage, un art du développement, une forme symphonique, qui n'ont point été connus avant le XIX^e siècle. Si pourtant l'intérêt musical ne se renouvelle pas assez dans cette longue scène, s'il y domine une impression de longueur et de redite, c'est pourtant un effort très méritoire que d'avoir tenté cela dès avant 1672.

La fin, qui contient le ballet proprement dit, surabonde de musique : tour à tour y viennent chanter des Espagnols, des Italiens, des Français des provinces, tels que Poitevins et Poitevines ; ils disent des chansons dont certaines, du tour mélodique le plus heureux, se retrouveront plus tard imprimées dans les recueils de Brunettes ; ils dansent des menuets « accompagnés de huit flûtes et de hautbois » ; les trois nations se mêlent en une danse générale, et la fête se termine par une acclamation du chœur, bien justifiée : « Quels spectacles charmants ! Quels plaisirs goûtons-nous !... »

Pourceaunac et le *Bourgeois gentilhomme* prirent leur

place au théâtre du Palais-Royal aussitôt après avoir subi l'épreuve, très favorable, de la Cour ; ils y attirèrent la foule et obtinrent immédiatement un grand nombre de représentations. La faveur publique s'attachait de plus en plus à ces spectacles qui, à l'intérêt des meilleures comédies, ajoutaient les agréments de la musique, de la danse et de la mise en scène. Il fallait nécessairement poursuivre dans cette voie. Molière n'y manqua pas. La pièce qui va suivre va marquer hardiment un nouveau pas en avant.

VII

On n'avait pas utilisé la salle des Tuileries depuis qu'au lendemain de la mort de Mazarin elle avait été inaugurée par la représentation d'un opéra italien. Pourquoi donc une œuvre française n'y trouverait-elle pas un cadre qu'elle pût remplir dignement ? La question se posa quand le moment fut venu d'organiser les fêtes du carnaval de 1671, qui devaient avoir lieu à Paris. Le lieu se prêtait à des spectacles moins futiles que ceux des châteaux : quelque chose de plus sérieux, de plus véritablement grand, une tragédie mêlée de musique par exemple, y serait bien placée. Il était resté de *l'Ercole amante* des machines qui pouvaient encore servir, notamment un décor de l'Enfer. Un sujet antique paraissait s'imposer. Molière choisit celui de *Psyché*.

Pour une entreprise de cette nature, plus importante qu'aucune des précédentes, il comprit que l'union de forces diverses était nécessaire et qu'il ne fallait refuser aucun concours. Lulli était toujours son collaborateur ; mais la partie lyrique allait prendre une place plus importante : soit qu'il manquât de temps, soit peut-être qu'il se lassât d'écrire toujours de petits vers si au-dessous de sa conception personnelle, bien qu'il les fit très bons, il demanda à un autre poète de le remplacer dans cette partie de la tâche. Celui-ci fut Quinault, lequel fit ainsi, dans un art nouveau pour lui, des débuts qui devaient être suivis de nombreux et brillants lendemains. Enfin, ayant tracé lui-même le plan des cinq actes et commencé

d'écrire les vers des deux premiers et d'une partie du troisième, pressé par le temps, il implora le secours de Pierre Corneille. Ainsi fut achevée, par la collaboration de l'auteur de *Polyeucte* avec celui de *Tartuffe*, une œuvre dont la principale valeur historique réside en l'importance qu'elle a dans l'histoire de la musique dramatique en France.

Aussi bien, Corneille, à son âge, n'était point novice dans une œuvre de ce genre ; l'auteur d'*Andromède* était tout naturellement désigné pour finir sa carrière avec *Psyché*. Il serait facile d'établir un parallèle entre la conception de ces deux ouvrages et d'en faire ressortir les analogies. Si, dans *Andromède*, nous avons trouvé des scènes dont les beautés avaient paru comparables à celles des plus purs chefs-d'œuvre de l'auteur, personne ne contestera non plus que l'entretien de l'Amour avec Psyché ait contribué à l'immortalité de Corneille à l'égal des plus admirables inspirations de sa jeunesse : la musique de ses vers y vibre comme une merveilleuse cantilène d'amour.

Ce qui avait fait le plus de progrès au théâtre, depuis vingt ans qu'*Andromède* avait été donnée, c'était la musique. Qu'elle tenait peu de place — une place presque humiliée — avec le pauvre Dassouci ! Lulli a fait changer tout cela. Grâce à lui, la partie lyrique tient le premier plan dans *Psyché*. Nous constatons naguère cette tendance prononcée par la musique, dans certains spectacles de Cour, qui la faisait déborder sur la comédie. Ici, le cas n'est pas tout à fait le même, car l'homogénéité de l'œuvre n'est plus en cause : la musique de *Psyché* est bien celle du drame ; elle fait corps intimement avec lui ; elle ne lui est à aucun moment extérieure. Mais elle empiète de plus en plus sur les parties parlées, et l'on sent que le jour est proche où tout sera chanté dans la tragédie musicale.

Un rapide coup d'œil donné sur l'ensemble de l'ouvrage nous permettra de juger de la situation respective de ces parties composantes.

Après une ouverture orchestrale, un prologue chanté commence, plus développé qu'aucun de ceux que nous

avons lus jusqu'ici en tête des comédies de Molière, véritable prologue d'opéra, comme on en reverra bientôt dans tous les ouvrages de Lulli et premier exemple du genre. Des dieux rustiques entrent en cortège, menant à leur suite des Dryades et des Sylvains, des Fleuves et des Naiades. Flore chante un récit, par lequel elle appelle Vénus. Un chœur développé, à toutes voix, se joint à sa prière : « Descendez, mère des Amours... » ; puis on commence à danser. Vertumne et Palœmon font alterner leurs voix, puis les mêlent. Les danses reprennent ; un joli menuet chanté par Flore cadence les pas. Enfin la déesse apparaît, descendant du ciel, dans une machine, avec l'Amour et les Grâces, « et les divinités de la terre et des eaux recommencent de joindre toutes leurs voix et continuent, par leurs danses, de lui témoigner la joie qu'elles ressentent à son abord ». Le chœur reprend sa longue invocation : « Descendez, mère des Amours », et Vénus se met à parler.

Telle est la première intervention de la musique dans *Psyché*. Elle est déjà fort longue, au moins autant que dure ordinairement tout un acte de comédie.

Le prologue s'étant achevé en parlant, le premier acte nous fait entrer dans l'action, avec des scènes où la jalousie des sœurs de Psyché s'exprime en des saillies dignes de la meilleure comédie. Mais, voici que se produit le coup de théâtre : Psyché doit être exposée à la merci du monstre. La scène change et montre les « rochers affreux », la « grotte effroyable », vers lesquels le cortège éploré conduit l'aimable victime.

Ici se déroule une véritable pompe funèbre, accompagnée de chants lugubres, comme on en pouvait entendre dans les cérémonies religieuses célébrées en l'honneur des plus grands personnages. Rappelons-nous l'admiration exprimée par M^{me} de Sévigné pour un *Miserere* dans lequel Baptiste, suivant elle, s'était surpassé. Ce psaume est fort beau, en effet ; mais il est très long. Non moins longue, ou peu s'en faut, est la « Plainte en italien, chantée par une femme désolée et deux hommes affligés », tandis que l'on amène Psyché au lieu présumé de son sacrifice. Un lent prélude pour les flûtes précède l'entrée du chant ;

puis une grave voix de femme module une lente cantilène, du plus beau style funéraire. Un dialogue, dans le même style, mais sur un autre rythme, s'engage ensuite entre les deux hommes ; la voix de la femme se mêle aux leurs ; mais, revenant à son point de départ, la première voix recommence son chant et le répète tout entier, en l'ornant de « doubles ». Les hommes interviennent de nouveau, dans un mouvement plus animé, haletant. Des danses funèbres s'entremêlent à ce concert des voix. Dans le mouvement lent où tout cela se déroule, l'auditeur doit réserver à cette partie de la tragédie une attention soutenue.

La suite du second acte est d'un style tout différent. Vulcain a donné l'ordre à ses Cyclopes de préparer le palais que l'Amour destine pour Psyché : il veut que les chants et les danses se rythment sur la cadence des marteaux. De même, à l'acte suivant, après la scène de Psyché et l'Amour, la musique est un commentaire dont la grâce un peu mièvre se hausse presque au niveau des vers de Corneille ; les Amours et les Zéphires chantent et dansent ensemble : cette conclusion mélodique, qui est une détente, était attendue et nécessaire. Enfin, après le quatrième acte, un ballet de Furies déroule dans les Enfers ses évolutions tumultueuses.

Mais le plus gros morceau est la scène dernière du cinquième acte : ne disons pas seulement un vrai finale d'opéra, mais un dernier acte d'opéra dans son ampleur totale. La scène se passe dans l'Olympe : les dieux y célèbrent les noces de Psyché et de l'Amour. Presque tous viennent apporter leur hommage. Apollon paraît d'abord ; il chante un premier récit, auquel répond un chœur développé. Il serait fastidieux d'énumérer un à un tous les airs, toutes les chansons qui se succèdent, à une ou plusieurs voix, toutes les danses que joue l'orchestre. Les Muses, Bacchus, Momus paraissent tour à tour. Ces deux derniers se provoquent ; une véritable mascarade s'ensuit, où, à la suite des Ægyptiens et des Ménades, on voit (personnages inattendus dans une tragédie mythologique) des Polichinelles et des Matassins envahir la scène. Mars entre enfin, suivi de sa troupe guerrière ; par deux

fois, il chante des strophes en style noble et digne de sa divinité, et ceux qui l'escortent se livrent à leurs évolutions armées pendant que l'orchestre rythme leurs pas. Enfin les trompettes retentissent, avec les timbales, les tambours et tous les autres instruments « qui sont au nombre de quarante », dit le poème ; et *Psyché* s'achève par un chœur triomphal, dont l'accent et la sonorité font, par avance, songer aux splendeurs des *Alleluia* de Haendel.

Molière disait naguère : il n'est pas naturel de faire parler en musique des rois et des bourgeois. Mais ici, la musique est devenue, à proprement parler, le langage des dieux. Pourquoi les uns parlent-ils, tandis que les autres chantent ? C'est bien vraiment là qu'était l'anomalie. Il eût fallu que Vénus, et l'Amour, et Jupiter, et Psyché, elle-même immortelle, chantassent leurs rôles, comme Apollon, les Muses, Bacchus et Mars.

Le temps n'était pas loin où il en serait ainsi.

Le 19 avril 1678, Lulli fit représenter à l'Académie royale de musique un opéra de *Psyché*. La composition de cet ouvrage ne lui donna pas beaucoup de mal : il se contenta de faire résumer sous une forme concise les scènes écrites par Molière et Pierre Corneille et d'en écrire la musique en style récitatif ; puis, reprenant à la tragédie-ballet un prologue et un cinquième acte tout faits d'avance, ajoutant, sans en laisser perdre aucune parcelle, les quatre intermèdes dont la musique remplit une bonne partie des autres actes, il en composa un opéra qui put passer pour une œuvre nouvelle. Trois quarts en existaient pourtant depuis que, sept ans auparavant, Molière les lui avait fait composer.

N'est-il pas permis de dire, après ces constatations, que, si les comédies-ballets de Molière ne sont pas encore tout à fait l'opéra, elles sont si près de l'être, que c'est tout comme si sa création était déjà un fait accompli ?

VIII

Psyché fut représentée pour la première fois aux Tuileries, devant la Cour, le 17 janvier 1671. Elle y fut accueillie avec enthousiasme et les représentations s'y succédèrent jusqu'à la fin du carnaval.

Molière pouvait-il donner au public de la ville un ouvrage dont la représentation nécessitait un tel déploiement de mise en scène, de danse, de musique? Quelques années auparavant, il eût certainement reculé. Mais voyons, en citant des faits et des documents, sans y ajouter aucun commentaire, à quelles résolutions il s'arrêta en cette année 1671.

Le Registre de La Grange, tenu jour par jour, comme nous le savons, s'interrompt, cette année-là, au 15 mars, date de la fermeture de Pâques. Dans l'intervalle, il inscrit la note que voici :

Il a été conclu de refaire tout le théâtre, particulièrement la charpente, et le rendre propre pour des machines... Plus d'avoir dorénavant à toutes sortes de représentations, tant simples que de machines, un concert de douze violons, ce qui n'a été exécuté qu'après la représentation de *Psyché*.

Les travaux commencèrent le 18 mars et durèrent jusqu'au 15 avril ; la compagnie paya pour eux 1 989^l 10^s, dont la moitié fut remboursée par les Italiens. Après ces détails de comptabilité, le Registre poursuit :

Led^t jour mercredi 15 avril, après une délibération de la compagnie de représenter *Psyché* qui avait été faite pour le Roi, l'hiver dernier, et représentée sur le grand théâtre du Palais des Tuileries, on commence à faire travailler tant aux machines, décorations, musique, ballet et généralement tous les ornements nécessaires pour ce grand spectacle.

Jusqu'ici, les musiciens et musiciennes n'avaient point voulu paraître en public ; ils chantaient à la Comédie dans des loges grillées et treillissées. Mais on surmonta cet obstacle et, avec quelque légère dépense, on trouva des personnes qui chantèrent sur le théâtre à visage découvert, habillés comme

les comédiens, savoir : M^{lle} de Rieux, MM. Forestier, Mosnier, Champenois, M^{lles} Turpin, Grandpré, Ribou, Poussin.

Tous les d^{rs} frais et dépenses pour la préparation de *Psyché* en charpenterie, menuiserie, bois, serrurerie, peinture, toiles, cordages, contrepoids, machines, ustensiles, bas de soie pour les danseurs et musiciens, vin des répétitions, et généralement toutes choses, se sont montés à la somme de 4 359¹¹ 1^s.

A la suite :

FRAIS ORDINAIRES : 12 danseurs à 5¹¹ 10^{ss}, cy 66¹¹. — 4 petits danseurs à 3¹¹, cy 12¹¹. — 3 voix à 11¹¹, cy 33¹¹. — 4 voix à 5¹¹ 10^{ss}, cy 22¹¹. — Symphonie, 4 écus 12¹¹. — 12 violons, 6¹¹. — 2 petites grâces à 5¹¹ 10^{ss}, cy 11¹¹. — 2 sauteurs, 11¹¹. — M^{lle} de l'Étang, 11¹¹. — M. de Beauchamp, 11¹¹.

Dans le cours de la pièce, Mons. de Beauchamp a reçu de récompense pour avoir fait les ballets et conduit la musique 1 100¹¹ non compris les 11¹¹ par jour que la troupe lui a données, tant pour battre la mesure que pour entretenir les ballets.

Ainsi, pour la première fois, un orchestre venait s'installer dans un théâtre de comédie.

Quelle était sa place dans la salle ? Elle a changé à plusieurs reprises. Si nous nous en tenions au témoignage de la gravure d'Israël Sylvestre qui orne le livre des *Plaisirs de l'Île enchantée*, nous pourrions croire que cet emplacement était déjà fixé devant la scène, comme l'usage en a subsisté : les musiciens s'y étalent sur toute la largeur, tandis que, sur le plateau, les acteurs costumés représentent *la Princesse d'Élide*. Soit dit en passant, ce dessin, très précis, ne montre que des instruments à cordes : la famille des violons au complet, y compris les basses, et celle des luths ; ni flûtes, ni hautbois, ni trompettes, pas un seul instrument à vent ; et c'est là un témoignage intéressant, qui confirme qu'à cette époque primitive pour le théâtre musical, l'orchestre était uniquement composé de violons.

Mais les représentations de Versailles étaient des fêtes de Cour où l'on disposait de vastes emplacements. L'espace était plus mesuré au Palais-Royal et le placement de l'orchestre y donna lieu à des hésitations successives.

On le vit d'abord au fond du théâtre, puis « sur les aisles », c'est-à-dire dans les coulisses de droite ou de gauche ; puis il fut envoyé dans une loge au fond de la salle, où l'on avait reconnu qu'il faisait « plus de bruit que de tout autre lieu où on le pourrait placer » ; enfin il retrouve sa place normale et définitive devant le proscenium. Il n'accompagnait pas seulement les chants et les danses, mais il devait encore jouer pendant les entr'actes : nous le savons par la remarque d'un contemporain qui nous apprend qu'à la fin des actes l'on était souvent obligé de crier du théâtre aux musiciens : « Jouez ! »

Les dernières notes que nous avons reproduites d'après le registre de La Grange sont datées : Juillet 1671. C'est en effet ce mois-là, le 24, que *Psyché* fut représentée devant le public de la ville. Elle obtint un succès immédiat et considérable. Trente-deux représentations en furent données presque consécutivement. On en fit une première reprise le 11 novembre 1672. « Les frais extraordinaires, dit le Registre à cette date, se sont montés à cent louis d'or pour remettre toutes choses en état et remettre des musiciens, musiciennes et danseurs à la place de ceux qui avaient pris parti ailleurs. » Nous comprendrons mieux, tout à l'heure, la raison de ces derniers mots. Jusqu'à la fin du Registre, en 1684, onze ans et plus après la mort de Molière, alors que la réunion des trois troupes est depuis longtemps un fait accompli, nous voyons inscrire encore « *Psyché*, pièce en machines » ; en octobre, sa reprise motive des frais extraordinaires montant à 2 139^l 15^s. Le 21 décembre, l'ouvrage fait encore une recette de 1 375^l 15^s.

Cette série d'ouvrages si différents de ceux qu'on représentait il y avait à peine cinq ans allait, semblait-il, modifier de fond en comble les conditions de vie du théâtre de Molière. Il devenait théâtre de musique. Douze violons à toutes les représentations ! L'Opéra de Cambert, qui s'ouvrait dans le même temps, n'en possédait pas davantage ! Aux jours d'exécutions musicales, on voyait s'ajouter aux comptes des suppléments pour la « symphonie », les danseurs, les chanteurs, le maître de ballet — Beauchamp qui, depuis *les Fâcheux*, avait attaché

sa fortune musicale et chorégraphique à celle de Molière, et qui « pour avoir fait les ballets et conduit la musique » de *Psyché* (bien qu'il n'en fût pas l'auteur), recevait une rémunération importante !

En vérité, la salle du Palais-Royal, concédée à Molière pour qu'il y donnât *l'Ecole des maris*, avait l'air de tourner complètement à l'opéra. Cette évolution n'allait-elle pas définitivement s'accomplir ?

C'est ce que le prochain chapitre de cette histoire nous apprendra.

CHAPITRE V

LE PRIVILÈGE DE L'OPÉRA. LES DERNIÈRES ŒUVRES DE MOLIERE

I

Dans le même temps, l'on s'agitait fort en d'autres milieux pour chercher la solution d'un problème qui intéressait grandement le monde des gens de théâtre et des musiciens. L'on savait qu'en Italie existait depuis le commencement du siècle un spectacle qui n'avait pas encore pu s'acclimater en France, l'opéra ; que des salles publiques lui étaient affectées dans plusieurs villes ; qu'il y attirait des foules nombreuses. On se rappelait aussi les tentatives, encore récentes, de Mazarin, qui, si elles n'avaient pas été couronnées d'un plein succès, avaient pourtant laissé de profonds souvenirs. Quelques poètes et musiciens, avec un zèle assurément louable, s'étaient efforcés de composer, dans le même esprit, des ouvrages adaptés à la langue et au goût français.

La plupart de ces essais furent imparfaits et maladroits. Ils confirmaient cependant la nécessité où était arrivé le théâtre de chercher une orientation nouvelle. Déjà, en 1659 — l'année des *Précieuses ridicules* — on avait représenté dans un château voisin de Paris et de Versailles, à Issy, une « Pastorale en musique », et cette nouveauté, à laquelle les auteurs avaient donné le sous-titre de « première comédie française en musique représentée en France », avait suscité une grande curiosité. Ceux qui en furent les initiateurs, Perrin et Cambert, s'efforcèrent de concerter de nouveau leurs efforts pour continuer à

marcher dans le même sens. Ils composèrent ensemble un véritable opéra, *Ariane et Bacchus* ; puis Perrin fit une *Mort d'Adonis*, à laquelle collabora un autre musicien, J.-B. Boësset. Le succès ne récompensa pas ces nouveaux efforts : aucun de ces deux ouvrages ne put être admis à subir l'épreuve de la représentation. Cependant, Perrin ne se découragea pas, : ayant obtenu le privilège de l'Opéra, il fit, dans une salle de fortune, — un jeu de paume, rue des Fossés-de-Nesle (aujourd'hui rue Mazarine) — représenter une œuvre développée, pour la composition musicale de laquelle il avait retrouvé la collaboration de Cambert : *Pomone*.

L'année 1671 est importante entre toutes dans l'histoire inaugurale de la musique dramatique en France. La première représentation de *Pomone* fut donnée le 3 mars. Nous avons vu que *Psyché* avait été représentée pour la première fois le 17 janvier. En novembre, à l'occasion du mariage de Monsieur avec la Princesse palatine, on donna à la Cour un véritable opéra dû à des auteurs nouveaux, *les Amours de Diane et d'Endymion*, de Guichard et Sablières. En décembre, le roi fit exécuter à Saint-Germain une sélection des meilleurs intermèdes de Molière et Lulli ; et ce *Ballet des Ballets*, où se retrouvèrent presque toutes les parties musicales de *Psyché*, une scène de *la Pastorale comique*, la fête de l'Amour et de Bacchus de *George Dandin* et la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme*, constitua le spectacle d'opéra le plus complet et le plus magnifique qu'on pût concevoir à cette époque. Lulli s'en souviendra bientôt.

Pour l'instant, le Florentin ne pensait pas à l'opéra. Il prétendait que l'opéra français était « impossible par le défaut de la langue et des acteurs », que « la langue française n'était point propre pour ces grandes pièces », et il se moquait de ceux qui s'épuisaient en vains efforts pour le créer. Par ce défaut de perspicacité et d'initiative, il faillit manquer sa destinée, car il se laissa devancer par d'autres qui, s'ils eussent été plus habiles, auraient eux-mêmes joué le rôle qui devait valoir à lui-même la fortune dans la vie présente et la gloire dans la postérité.

Mais tous ces gens d'initiative étaient des incapables,

qui faillirent compromettre l'existence d'un art destiné à un avenir durable et en arrêter la vie dès sa naissance.

Pierre Perrin était un de ces « poètes crottés » qu'on voyait circuler en grand nombre dans le Paris de ce temps-là. Il eût été tout désigné pour jouer un rôle dans *les Fâcheux*, et Théophile Gautier aurait pu lui faire une place dans sa galerie des « Grottesques », où il avait tous les droits à figurer : il n'a d'ailleurs pas été jugé digne d'y prendre rang à côté d'hommes qui, avec des ridicules, eurent parfois de l'originalité. Le seul mérite qui ait paru-le distinguer un peu du commun fut d'avoir pensé que la poésie propre à être mise en musique doit avoir d'autres formes et obéir à d'autres règles que la poésie purement littéraire. C'était bien. Mais d'autres avaient conçu une vérité si simple sans se croire obligés d'écrire des préfaces et de se poser en fondateurs. L'attitude qu'il prit comme tel fut la seule cause de son succès d'un jour.

Il y a à la Bibliothèque Nationale un manuscrit — car l'ouvrage n'a pas même trouvé d'imprimeur — qui s'intitule : « *Recueil des Paroles de Musique* de M. PERRIN, Conseiller du Roi en ses conseils, Introduteur des ambassadeurs près feu M^{gr} le duc d'Orléans — contenant plusieurs airs, chansons, récits, dialogues, pièces de concert, paroles à boire, sérénades, paroles de musique pour des mascarades et des ballets, comédies en musique, paroles françaises pour la dévotion, cantiques et chansons latines. — DÉDIÉ A MONSEIGNEUR COLBERT. » A la suite de ce titre prolix est écrite une dédicace qui commence ainsi :

Je vous présente en ce recueil un parterre semé de toutes les fleurs du Parnasse lyrique, depuis l'humble violette jusqu'au superbe lys ; un verger rempli de tous ses fruits depuis la fade noisette jusqu'à la pêche savoureuse, depuis l'aigre épine-vinette jusqu'à la figue douce ; un jardin composé de toutes ses plantes depuis le petit hysope jusqu'au grand cèdre...

Est-il utile d'en transcrire plus long ? La suite et le contenu tout entier du livre, prose ou vers, sont dignes de ce prélude. Tout le monde a toujours été d'accord pour

apprécier à sa juste valeur le talent poétique de Perrin. Saint-Evremond, parlant de *Pomone*, écrivait : « On entendait le chant avec agrément, les paroles avec dégoût ». Boileau ne faisait état de lui que par de rares allusions méprisantes. Au reste, nous n'avons pas besoin de connaître l'opinion d'autrui pour juger comme il sied un pareil rimailleur : il nous suffit de lire les poèmes qui, sous prétexte de nous le présenter comme le créateur de l'opéra français, ont tiré son nom de l'oubli. Que des raisons chronologiques puissent autoriser à lui donner ce titre, cela peut être. Mais il ne s'agit pas d'arriver le premier jour pour être vainqueur dans une course de longue durée : il faut savoir atteindre le but lointain. L'événement a surabondamment prouvé que Perrin est resté en route, arrêté à la première étape, et ce que nous savons de son unique effort suffit amplement à nous avertir que, même mieux servi par les circonstances, il aurait été impuissant à aller jusqu'au bout.

Son envoi à Colbert n'était qu'un appât destiné à amorcer une demande beaucoup plus importante, qui ne tendait à rien de moins qu'à la création d'une « Académie de Poésie et de Musique ». Cette suggestion fut si bien accueillie que, le 28 juin 1669, Pierre Perrin reçut de Louis XIV le privilège « pour l'établissement des Académies d'Opéra ou Représentations en musique, en vers français, à Paris et dans les autres villes du Royaume, pendant l'espace de douze années ».

Voilà un résultat, certes, qui, si facilement obtenu, est fait pour nous surprendre. Et d'abord, pourquoi un privilège? Même à une époque où ces pratiques étaient dans les mœurs, il se trouvait des gens pour protester contre leur tyrannie. Charles Perrault déclarait qu'il était convenable de laisser à tout le monde la faculté de composer des opéras. Est-ce que Molière avait eu besoin de privilège pour écrire, jouer et faire représenter ses comédies?

Cette obligation nouvelle était, à la vérité, une conséquence de la politique générale de Colbert. L'effort de ce grand ministre en vue de l'organisation intérieure de la France a donné naissance à une ère de prospérité dont tout

le monde a constaté les bienfaits. Mais il n'est pas interdit d'admettre que sa compétence l'avait mieux préparé à rechercher la solution de problèmes commerciaux ou industriels qu'à s'occuper de questions d'art, et plus particulièrement de musique. Ici, Colbert s'est laissé éblouir par le mirage des mots. Ayant favorisé la création des Académies des Sciences, des Inscriptions, d'Architecture, il pensa qu'il serait beau qu'il fondât aussi une Académie de Musique — car c'est sous ce titre que Perrin lui avait présenté son projet. Mais autre chose est un groupement de savants et d'artistes ou l'organisation d'un théâtre nouveau. Ce titre d'Académie de musique, que l'Opéra a conservé, est assurément impropre.

En tout cas, pourquoi celui qui fut investi de cette mission magnifique, mais redoutable, fut-il Pierre Perrin ? Cela est vraiment incompréhensible. En ce beau XVII^e siècle, époque entre toutes du bon goût et du bon sens, tandis que tant d'authentiques chefs-d'œuvre naissaient de toutes parts, étaient compris et recevaient bon accueil, comment put-il se faire que ceux qui eurent voix au chapitre n'aient pas eu le discernement de comprendre qu'un Perrin, sans talent, sans considération, sans ressources financières, était incapable d'accomplir la tâche qu'il ambitionnait étourdiment d'assumer ?

Pourtant l'homme était connu à l'égal de son œuvre, et il ne valait ni plus ni moins. L'on savait qu'en sa jeunesse Pierre Perrin avait épousé une vieille dame, deux fois veuve ; mais cette opération matrimoniale avait déçu toutes ses espérances : la succession donna lieu à des procès à n'en plus finir, dans lesquels le marié, bientôt veuf, trouva en face de lui un beau-fils, président de Parlement, qui lui fit mener la vie dure. Il passa la moitié de sa vie en prison, soit pour dettes, soit pour répondre des délits les plus divers, — car il fut en procès avec tout l'univers, avec ses acteurs, avec ses associés, que sais-je encore ? A la fin, il vendit trois fois son privilège ; à trois personnes différentes. Quant à ceux qu'il avait imprudemment mêlés à ses affaires, il n'avait pas eu la main heureuse en les choisissant. Sourdéac et Champeron étaient, à proprement parler, des coquins. Seul le musi-

rien à qui il fut donné d'être son collaborateur dans cette déplorable entreprise eût été capable de le servir dignement. Robert Cambert, bon musicien d'église, avait débuté dans l'art de la composition profane en mettant en musique les vers de Perrin ; ce fut la cause initiale de leur collaboration, qui lui fut fatale. Sans avoir, semble-t-il, la variété de ressources de Lulli, Cambert, s'il eût associé son art à celui d'un meilleur poète, eût peut-être été capable de coopérer efficacement à la construction du monument collectif qu'il s'agissait d'édifier et que ses compagnons laissèrent écrouler. Il fut entraîné dans la chute. Dans le désastre, son œuvre presque entière a péri, et Cambert, le seul de la bande dont le nom puisse être prononcé avec honneur, s'en alla mourir, dans un exil volontaire et résigné, loin de Paris, sa ville natale, en pays étranger.

Pomone, avons-nous dit, avait été représentée le 3 mars 1671. Un second opéra de Cambert, *les Peines et les Plaisirs de l'amour*, dont le poème n'était pas de Perrin, fut donné au commencement de 1672. Le théâtre fut fermé le 1^{er} avril de la même année.

Pendant ce temps, Pierre Perrin recevait une hospitalité à long terme à la Conciergerie, après avoir fréquenté plus d'une fois à l'Abbaye ; et, quand il y avait quelques détails d'administration à régler pour les affaires de l'Opéra, il fallait aller demander un entretien, entre deux guichets, à monsieur le Directeur.

L'une de ces visites fut de grande conséquence. Elle fut faite par Lulli.

II

Jean-Baptiste Lulli était dans sa quarantième année. Il avait, jusqu'alors, très bien mené sa barque ; pourtant il ambitionnait davantage. En possession de la faveur du Roi, il sentait qu'il pouvait s'élever encore. De fait, il n'en était, à ce moment, pas même à la moitié de son ascension. Aux côtés de Molière, dans les fêtes où le poète comédien et chef de troupe était maître, il se sentait

en sous-ordre, et il voulait régner. Et voici qu'en face de lui se dressait une nouvelle institution, dont il n'avait pas su deviner l'importance ni prévoir le succès, et qui, si elle eût prospéré, menaçait de le reléguer à l'arrière-plan. Il fallait veiller au grain et empêcher à tout prix les autres de récolter ce qu'ils avaient semé.

Berlioz écrivait un jour, à propos d'un grand poète de son temps :

« Je le détestais. Ce sentiment est fort désagréable. On voudrait aimer les gens qu'on admire. »

Lulli nous fait éprouver le même sentiment dans toute sa plénitude. Nous aimons à pouvoir estimer les grands hommes, les aimer s'il se peut ; et il faut reconnaître que cette satisfaction nous est donnée le plus souvent. Il y a plaisir à constater, tout bien considéré, qu'il est très rare que les hommes de génie soient des coquins !... Sans doute, ils n'ont pas le temps : absorbés par leur rêve, ils ne pensent qu'à son accomplissement ! Ils ont assurément leurs défauts, leurs ridicules ; des ambitions, des passions, de l'orgueil ; mais rien de tout cela ne les empêche d'être des consciences pures, et certains ont su s'élever aux plus hautes régions morales où habitent les élus.

Il est à craindre que Lulli ne se soit jamais haussé vers ces régions-là. Nous admirons son effort, son activité surprenante, ses réalisations d'art, son génie d'organisation ; mais il vaut mieux ne pas trop insister sur son caractère.

Au fait, l'esprit de Lulli est beaucoup plus celui d'un conquérant que d'un artiste. Mais, de par la nature des choses, les conquérants sont quelquefois tenus de n'avoir pas trop de scrupules... Les scrupules, en effet, ne furent jamais ce qui l'embarassa. De son vivant, sa réputation était bien établie. Boileau le traitait de « coquin ténébreux ». La Fontaine disait : « Il ressemble à ces loups qu'on nourrit... Il a triple gosier, happe tout, serre tout... » Nous ne sommes que trop renseignés sur sa conduite dans la vie, ses promiscuités, ses mœurs. L'histoire de ses procès, innombrables et divers, nous a fort édifiés : n'eût-il pas commis tous les méfaits qui lui furent reprochés, le moins qu'on puisse dire est qu'il ne ressemble en rien à la femme de César qui ne doit pas être soupçonnée.

Il alla, nous dit-on, racheter à Perrin son privilège, et ce fut une opération régulière. Soit. Considérons pourtant qu'il eût été plus digne qu'il n'allât pas ramasser dans les prisons ce papier tombé au rebut. Que n'en avait-il lui-même sollicité franchement l'octroi? Cette initiative, quand il était temps de la prendre, eût fait du moins honneur à sa perspicacité. En laissant à d'autres les risques d'une tentative dont il ne comprit l'importance et la valeur qu'après en avoir par ses yeux constaté le succès, il ressemble à ces commerçants timorés qui n'osent pas se charger du placement d'une marchandise dont le rendement n'est pas encore parfaitement connu, mais qui s'empressent de reprendre par-dessous mains l'affaire, quand d'autres en ont fait le lancement. Cela n'est pas interdit ; mais ce n'est tout de même pas d'une pratique très brillante. Nous ne savons d'ailleurs pas à quelles conditions Lulli a décidé Perrin à lui céder son droit. Il est probable qu'il le racheta pour pas cher. Notons enfin que le privilège de Lulli fut tout autre que celui de Perrin et comporta des avantages beaucoup plus étendus. Perrin n'avait obtenu que pour douze années le droit d'exploiter l'Opéra ; en 1672, il n'en restait déjà plus que neuf à courir. Lulli fut investi, lui, d'un privilège perpétuel, et ses héritiers en gardèrent la jouissance jusqu'au moment où il fut démontré que la dynastie Lulli était incapable de gérer l'entreprise créée par son chef : s'ils en avaient su mieux user, ils l'auraient conservé jusqu'à la nuit du 4 août 1789 ! Et nous savons combien, pendant un demi-siècle, ce privilège exorbitant fut oppressif pour quiconque voulut prendre une initiative en matière de musique théâtrale.

Certes ! Et le premier qui subit les effets de cette oppression, ce ne fut nul autre que Molière lui-même !

Nous n'aurions pas raconté toute cette histoire si ce rappel n'eût été nécessaire pour éclairer ce qu'il nous reste à dire. Dans cette affaire du privilège de l'Opéra, Perrin ne fut pas seul en cause vis-à-vis de Lulli : un autre y fut mêlé, qui fut encore bien plus cruellement dupe ; et cet autre n'est rien de moins que le fidèle et génial collaborateur de Lulli, celui avec qui, sans autre privilège que

celui du génie, il avait produit depuis dix ans toute une série d'œuvres autrement annonciatrices du véritable opéra que n'étaient les médiocres essais de Cambert et de Perrin.

Dans un pamphlet paru après la mort de Lulli : *Lettre de Clément Marot touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lulli aux Champs-Élysées*, l'écrivain, exposant les divers griefs qu'on pouvait imputer à la mémoire de l'auteur d'*Armide*, imagine que celui-ci est accusé de divers méfaits devant le tribunal des Enfers. Molière paraît à son tour, et voici quelles paroles lui sont prêtées.

« Les grands bruits que les opéras faisaient dans le monde excitèrent ma crainte et réveillèrent ma cupidité. J'appréhendai que cette nouveauté ne fît désertier mon théâtre, et je me persuadai que, si je pouvais m'en rendre le maître, rien ne pourrait désormais me troubler dans la qualité que je prétendais m'attribuer d'arbitre des plaisirs et du bon goût de ce siècle galant où j'ai vécu. Comme j'avais besoin d'un musicien pour exécuter ce projet, je jetai les yeux sur Lulli et lui communiquai ma pensée, persuadé que j'étais que la liaison que nous avons depuis longtemps en concourant ensemble aux plaisirs du Roi, et le succès merveilleux qu'avait eu *Psyché*, où tous deux nous avons eu notre part au plaisir et à la gloire, m'étaient des garants infailibles de notre future intelligence. Je m'en ouvris donc à lui ; il applaudit à mon dessein ; il me promit une fidélité et même une subordination inviolable. Nous fîmes nos conventions, nous réglâmes nos emplois et nos partages, et nous prîmes jour pour aller ensemble mettre la faux dans la moisson d'autrui, en demandant au Roi le privilège de la représentation des opéras. Voilà ma faute. En voici la punition, punition anticipée qui dès l'autre monde en a effacé la plus grande partie. Je dormais tranquillement sur la bonne foi de ce traité, quand Lulli, plus éveillé que moi, partit de la main, deux jours plus tôt que celui dont nous étions convenus ; il alla au Roi demander le privilège pour lui seul ; il l'obtint à la faveur des belles couleurs qu'il sut donner à sa requête, et il l'obtint même avec des conditions rigoureuses, qui me

donnèrent beaucoup à courir pour conserver pendant ma vie quelques ornements à mon théâtre. »

On a contesté la valeur de ce témoignage. Senecé, qui l'apporte, et qui, valet de chambre de Marie-Thérèse, était bien placé pour connaître ce qui se tramait à la Cour, était, objecte-t-on, hostile à Lulli. Mais d'abord, il y en avait bien d'autres : le Florentin avait fourni aux méditants assez d'armes contre lui-même ! En tout cas, le *factum* de Senecé, en ce que nous en pouvons vérifier, n'articule que des faits exacts, et cette constatation seule nous autoriserait à tenir pour authentiques les autres assertions, complétant de façon plausible l'ensemble de la déposition.

Le grand argument invoqué pour contester que Molière ait souhaité être investi, au moins pour une part, du privilège de l'Opéra, est que cette entreprise, étant musicale, ne pouvait pas l'intéresser. Ceux qui pensent ainsi, il faut le répéter, tombent dans l'erreur commune qui consiste à ne voir en Molière que l'auteur du *Misanthrope*. J'atteste le Ciel que je sais aussi bien que personne que c'est là son plus précieux titre de gloire, que c'est par lui seul que Molière a mérité de revivre dans la postérité. Mais, cela dit, il faut bien admettre que, pendant sa vie terrestre, la composition des chefs-d'œuvre de la haute comédie, pour avoir été sans aucun doute son but essentiel, fut loin d'être sa principale occupation. Molière était poète, certes. Comme tel, il possédait une grande variété de ressources, et nous avons fait remarquer déjà que, auteur du *Misanthrope*, il l'était encore, non seulement des *Fourberies de Scapin*, mais aussi de *la Princesse d'Élide* et des *Amants magnifiques*. Il était également acteur. Il était surtout directeur de théâtre, et l'on peut être certain que cette dernière forme de son activité fut, et de beaucoup, celle qui l'absorba et le préoccupa le plus. Il lui fallait penser au succès, aux recettes. Or, cela peut être triste à dire, mais n'est que la vérité pure : ce n'est pas avec ses chefs-d'œuvre littéraires que Molière attirait le plus le public. Pour amener les Parisiens de 1666 à venir voir le *Misanthrope*, il dut, au bout de quelques soirées, corser l'affiche en y ajoutant

le *Médecin malgré lui*. *Les Femmes savantes*, dans leur nouveauté, arrivèrent péniblement à un total de dix-neuf représentations. Pendant ce temps, le succès de *Psyché* semblait inépuisable, tandis qu'une pauvreté comme *Pomone*, parce qu'elle était en musique, assemblait la foule au théâtre de la rue Guénégaud. Il y avait là une indication dont un directeur avisé devait tenir grand compte.

L'opération qui s'accomplit dans ses idées est donc simple et claire. Molière avait à sa disposition le plus beau théâtre de Paris ; il venait de le faire agrandir et disposer en vue de la mise en scène de pièces à grand spectacle ; il avait engagé un personnel musical important ; il jouait des pièces dont la musique occupait les trois quarts de la durée. Comment aurait-il hésité à faire le reste du chemin en donnant des opéras complets ?

Cela ne veut dire aucunement qu'il aurait renoncé à la comédie. Dans l'état du théâtre au xvii^e siècle, il était parfaitement admissible que la même scène fût alterner les spectacles musicaux et littéraires. Pas davantage il n'en eût résulté que Molière eût renoncé à la comédie pour se consacrer exclusivement à la composition des poèmes d'opéra. Il y aurait très volontiers fait travailler les autres poètes ; déjà il en avait donné l'exemple pour *Psyché*, où il s'était adjoint Corneille et Quinault. Son théâtre même avait toujours été ouvert à tous les auteurs ; le répertoire en était très varié, loin qu'il fût consacré au seul Molière. En cela encore il se distingue de Lulli, qui, pendant les quinze années qu'il dirigea l'Opéra, ne permit pas qu'une seule note qui eût été signée de lui fût entendue dans son théâtre.

Rien donc ne nous autorise à douter du renseignement faisant connaître que Molière a demandé pour lui-même une part du privilège qui permettait de donner à Paris des représentations en musique. Qu'à cet effet il se soit concerté avec Lulli, rien de plus vraisemblable encore. Et qu'il ait été dupé, tout — le caractère des personnages, l'événement même, les suites surtout, — le confirme avec évidence. C'est ce que nous allons bien voir (1).

(1) Relevons encore ce trait qui indique quels avaient été les rapports amicaux des deux anciens collaborateurs. La maison de Lulli, qui existe

Lulli professait les principes du pouvoir absolu à un point qui pouvait presque paraître exorbitant sous le règne de Louis XIV. Potentat musical, il prétendait, lui seul, être tout. Il faut avouer que, par l'excès même de cette ambition, il commande une sorte d'admiration. Lutteur pour la vie, lutteur terrible, il remporta la victoire : donc, son but fut atteint. Mais il lui importa peu s'il laissait des ruines sur son passage. Il appliqua, s'il ne la connut point, la loi de la sélection qui veut que le fort absorbe le faible, loi que ne tempérerait point l'esprit de conquête régnant au XVII^e siècle et qui proclamait : « Malheur au vaincu ! » Une certaine politesse dans les mœurs aurait pu atténuer les effets de ce principe ; mais Lulli ne connaissait pas cette politesse-là. Lorsqu'il se fit concéder le privilège — qui n'est point, redisons-le, celui de Perrin, mais fut entièrement accommodé à son usage et à ses prétentions ; — il commença par y faire insérer une clause interdisant à tous autres théâtres de « faire aucunes représentations accompagnées de plus de deux airs et deux instruments ». C'était un coup droit porté à Molière, qui, nous l'avons vu, venait d'ajouter à son personnel d'acteurs et d'actrices l'appoint d'un orchestre permanent. Molière para le coup et obtint du Roi le retrait de cette disposition oppressive : un peu plus tard, il fut encore permis aux comédiens de se servir de six musiciens et douze violons. Mais l'interdiction subsista de « faire chanter aucune pièce entière en musique, soit en vers français ou autre langue ». De plus, le roi accordait à Lulli permission de « donner au public toutes les pièces qu'il aura composées, même celles qui auront été représentées devant nous », et ces simples mots, négligemment jetés, eurent pour effet de priver Molière de tous ses droits de

encore rue Sainte-Anne, a été construite en partie avec l'argent de Molière. L'on a fait observer que cela ne constituait pas, du fait du poète, un service rendu ; que Molière, en prêtant des fonds à Lulli, avait simplement fait un placement. Nous ne comprenons pas trop bien la portée de cette objection. Aurait-il donc fallu que Molière fît cadeau de ses capitaux à Lulli ? Cela n'est point trop dans les usages. Le fait de lui avoir consenti un prêt semble avoir été un acte très suffisamment amical.

collaborateur sur les œuvres qu'il avait naguère destinées à la musique : tout appartient à Lulli.

Pour l'édition, le musicien eut semblablement le pouvoir, au moins pendant les premiers temps, d'imprimer ses opéras, sans avoir aucun compte à rendre à l'auteur des paroles.

Il ne tarda pas à user de ces droits. Pressé d'ouvrir son théâtre, n'ayant pas le temps de composer une tragédie, Lulli forma son premier spectacle d'un divertissement qui, sous le titre des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, n'était qu'une macédoine d'intermèdes pillés dans les comédies : *George Dandin*, *le Bourgeois gentilhomme*, *les Amants magnifiques*, *la Pastorale comique*.

En vérité, Molière était pour quelque chose dans cette inauguration de l'Opéra français, et il eût mérité d'être un peu plus à l'honneur, voire au profit, ayant été à la peine. Il ne fut même pas nommé.

Trois ans plus tard, Lulli récidiva en donnant, sous le titre du *Carnaval*, un autre choix de fragments de même origine : *Pourceaugnac*, la turquerie du *Bourgeois gentilhomme*, etc. Enfin nous avons déjà signalé qu'en 1678 il mit en scène un opéra de *Psyché*, dont la principale partie était formée par la musique de la tragédie-ballet de 1671 ; cet ouvrage fut annoncé sous le nom de Thomas Corneille comme auteur du poème, sans qu'il fût fait aucune mention, ni de Molière, ni de Corneille, ni de Quinault lui-même (alors mal en cour), auteurs authentiques de l'œuvre primitive.

Tout d'ailleurs favorisait insolemment ses projets. Le pire fut que, trois mois après l'ouverture de l'Opéra, Molière mourut. C'était le principal obstacle qui tombait devant Lulli. Il résolut de faire chasser les comédiens de la salle qu'ils avaient depuis douze ans illustrée en y représentant les plus purs chefs-d'œuvre du maître qu'ils venaient de perdre, et il y parvint : cette salle du Palais-Royal, que Molière avait lui-même fait restaurer pour la mettre en état de jouer l'opéra, reçut, en définitive et par ordre royal, cette destination. Mais ce fut au prix que les compagnons de Molière fussent jetés sur le pavé. Et bientôt, revenant à ses desseins primitifs, Lulli se fit

investir définitivement du droit d'interdire aux comédiens l'usage de plus de deux voix et de six violons. Il était parvenu à séparer la musique de la comédie.

III

Molière s'était bien défendu. Aussitôt le danger reconnu, il s'était mis en campagne pour le conjurer. C'est lui qui avait obtenu la levée de l'interdiction d'employer le nombre de musiciens qu'il voulait. Il continua à jouer *Psyché* sans relâche : la musique de Lulli était inséparable de la pièce ; mais il en possédait le matériel, elle avait été faite expressément pour lui : rien ne pouvait l'empêcher d'en faire l'usage qu'il jugeait bon.

Il prit soin, d'ailleurs, d'affirmer la rupture en faisant récrire par d'autres la musique de certaines pièces autrefois composée par Lulli. Il renouvela son personnel musical. Nous avons vu le Registre de La Grange signaler, le 11 novembre 1672, à l'occasion d'une reprise de *Psyché*, des frais extraordinaires motivés par la nécessité de « remettre des musiciens, musiciennes et danseurs à la place de ceux qui avaient pris party ailleurs ». Nous savons maintenant où étaient allés ces musiciens : c'étaient ceux que Lulli avait débauchés à Molière pour en former le personnel de son Opéra.

Il fallut aussi trouver un autre maître pour prendre la direction musicale de la comédie.

Les compétitions ne manquèrent pas.

Nous allons d'abord revoir ici le pauvre Dassouci, septuagénaire, avouant lui-même « à son très grand regret être aujourd'hui le doyen de tous les musiciens de France ». Il se targuait de ce titre, sans songer qu'il est un moment où il vaut mieux cacher son âge, et que des services si anciens donnent des droits trop certains à la retraite. Cependant il ne voulait pas s'arrêter. Il annonçait au même moment des « Concerts chromatiques », toujours avec des pages de musique dont il renouvelait incessamment le personnel. Et voici que, se souvenant de ses bons rapports, si anciens, avec Molière et les Béjart

(Madeleine mourait justement à la même époque), il prétendit remplir la fonction devenue vacante à leur théâtre.

« Si, écrivit-il à Molière, vous daignez vous souvenir de la promesse que vous me fîtes lorsque je vous allai voir durant votre dernière maladie, aujourd'hui que, perdant M. de Lulli, vous ne sauriez tomber que de bien haut, possible que vous ne tomberiez pas au moins du ciel en terre... Vous ayant offert et vous offrant encore par cette lettre de faire votre musique purement pour mon plaisir, et d'ailleurs ne pouvant douter ni de l'affection que j'ai toujours eue pour votre personne, ni de l'estime que j'ai de votre mérite, non plus que de ma capacité... »

C'est par ces démarches de Dassouci auprès de Molière que nous avons su que, trente-cinq ans auparavant, il avait « donné l'âme aux vers de *l'Andromède* » et été collaborateur de Corneille. Mais ce long espace de vie aventureuse lui avait été fatal. Il était complètement à bout. Après des *Rimes redoublées* (dont la seconde édition contient les documents que nous venons de résumer), il publia, pour dernier écrit, *la Prison de Monsieur Dassouci*. Le Grand Châtelet était, en effet, pour lui trop souvent un asile. La bienfaisance des Béjart s'efforça de lui en adoucir le séjour, et il parle du « renversement » du théâtre de Molière comme d'un des derniers coups de son mauvais génie. Vieillard aigri, s'efforçant à continuer son rôle de bouffon, dans lequel il devient lugubre, il ne sait plus que diffamer ses concurrents, tel Charpentier qui lui avait été préféré, qu'il dit avoir connu à Rome « où il avait eu besoin de son pain et de sa pitié » et qu'il juge « un garçon qui, pour avoir les ventricules du cerveau fort endommagés, n'est pas pourtant un fol à lier, mais un fol à plaindre... » Il finit par s'en prendre à Molière lui-même, qu'il accuse de l'avoir dédaigné :

« Il fut autrefois pourtant mon ami, dit-il, et je crois qu'il le serait encore si ses excellentes qualités lui pouvaient permettre d'aimer autre que lui-même... »

Et, en vers :

J'ai toujours été serviteur
 De l'incomparable Molière
 Et son plus grand admirateur...
 Il est vrai qu'il ne m'aime guère..
 L'abondance fuit la misère
 Et le petit et pauvre hère
 Ne cadre point à gros seigneur.

Il n'est que trop certain que Molière ne pouvait plus confier l'emploi de son collaborateur musical à un homme comme Dassouci, compromettant et compromis, et qui, en tant qu'artiste, n'avait évidemment pas su se mettre au niveau du progrès accompli dans la technique et les formes musicales depuis l'heure lointaine de ses débuts.

Il fut mieux avisé en s'adressant à Marc-Antoine Charpentier. Ce Parisien, élevé aux bonnes écoles (Dassouci, dans sa malveillance même, nous en apportait le témoignage lorsqu'il disait l'avoir rencontré à Rome, car il était allé y étudier sous Carissimi) occupait alors le poste honorable de maître de musique à la Sainte-Chapelle. Il a laissé des compositions religieuses d'un bon style, dont quelques-unes, remises au jour en ces dernières années, ont pu être encore écoutées avec intérêt. Son bagage en musique profane n'est pas moins important ; il a écrit même un opéra, *Médée*, pour la représentation duquel il dut, cela va sans dire, attendre que Lulli fût mort. Il était assurément très digne de le remplacer chez Molière, et il s'acquitta diligemment de la mission qu'il en reçut. L'ensemble de son œuvre musicale nous a été conservé sous la forme, assez désordonnée, de vingt-huit volumes manuscrits qui sont à la Bibliothèque nationale ; l'on y retrouve plusieurs compositions faites pour le théâtre de Molière.

Celui-ci ne s'en était pas tenu à lui demander des œuvres nouvelles. Gardant pour lui la seule musique de *Psyché*, il fit refaire par Charpentier les partitions de plusieurs comédies du répertoire antérieur. Le registre de La Grange, qui mentionne son nom à plusieurs reprises, nous apprend, sous la date du 11 août 1672, que « *le Mariage forcé* a été accompagné d'ornemens dont M. Charpentier a fait la musique et M. de Beauchamp les

ballets ; M. de Villier avait emploi dans la musique des intermèdes ». Les manuscrits de Charpentier ne nous ont pas conservé cette œuvre. Mais nous y trouvons, en attendant les ouvrages nouveaux, trois feuillets d'une sérénade pour *le Sicilien*. Même, une *Pastoreletta italiana* porte en tête : « *le Misanthrope*, dispute de bergers. » Assurément cette musique semble n'avoir aucun rapport ni avec Célimène, ni avec Alceste. Qui sait pourtant s'il ne vint pas un jour l'idée de « corser » l'intérêt du *Misanthrope* en y ajoutant une pastorale, qui ne fut peut-être pas plus déplacée que les intermèdes qui absorbèrent tout l'intérêt des spectateurs à la première représentation de *George Dandin*? Un autre volume de Charpentier ne contient-il pas une « ouverture du prologue de *Polyeucte*, pour le collègue d'Harcourt »? Évidemment encore un « agrément » ajouté à la tragédie de Corneille, pour une représentation d'écoliers.

La substitution la plus heureuse fut celle à laquelle donna lieu une simple chanson. Nous avons déjà dit que l'air à boire du *Médecin malgré lui* avait eu deux musiques : la première était un insignifiant menuet, qu'on trouve noté dans un ancien livre sous le titre : « *les Glous-Glous*, menuet de M. de Lully ». Profitant de la querelle, Molière voulut que son nouveau collaborateur refît l'air, que, sans doute, il espérait meilleur. En effet, sous cette forme dernière, la mélodie a tant de verve, de rondeur et d'accent, qu'elle est devenue presque aussitôt, nous l'avons déjà signalé, un chant populaire.

IV

Venons-en aux œuvres nouvelles pour lesquelles M.-A. Charpentier eut à composer de la musique sur les comédies de Molière. Dans la production de celui-ci, nous nous sommes arrêtés à *Psyché* ; il faut donc citer encore *les Fourberies de Scapin*, *la Comtesse d'Escarbagnas*, *les Femmes savantes* et *le Malade imaginaire*. *Scapin* et *les Femmes savantes* n'ont pas de musique. Occupons-nous du reste.

La Comtesse d'Escarbagnas avait été représentée à Saint-Germain, le 2 décembre 1671 (antérieurement aux incidents relatifs au privilège de l'Opéra), dans cette fête pour laquelle Lulli avait fait une sélection des principaux intermèdes antérieurs ; il est probable que la petite comédie provinciale de Molière se trouva perdue au milieu du faste de ce *Ballet des Ballets*. Le livret, cependant, imprime une double distribution : celle des « acteurs de la comédie », parmi lesquels Molière ne figure pas, puis celle de la « Pastorale », où il se montrait tour à tour sous les costumes d'un berger, puis d'un Turc ; ses partenaires étaient M^{lles} de Brie et Molière, Baron et la Thorillière. Cette distribution semble impliquer que l'intermède, tel qu'il fut donné à la Cour, n'était pas musical. Cependant le manuscrit de Charpentier contient plusieurs pages de partition sous le titre de *la Comtesse d'Escarbagnas* : peut-être cette musique prit-elle place dans la comédie lorsqu'elle fut représentée au Palais-Royal, le 8 juillet 1672.

La place de cette musique dans l'action est marquée, dès la première scène, par cette réplique de Julie : « La comtesse est allée par la ville se faire honneur de la comédie que vous me donnez sous son nom ». Toute la pièce se passe ensuite en conversations et en incidents au cours de la réception qui précède le divertissement annoncé. Les artistes étant prêts, le vicomte annonce : « Il est nécessaire de dire que cette comédie n'a été faite que pour lier ensemble les différents morceaux de musique et de danse dont on a voulu composer ce divertissement, et que... ». On l'interrompt : il n'est pas besoin de tant d'explications pour des choses qu'on a vu pratiquer partout depuis dix ans, même en province. « Après que les violons ont quelque peu joué et que toute la compagnie est assise », le spectacle commence ; mais il est arrêté aussitôt par l'entrée intempestive d'un jaloux. « Holà ! s'écrie la comtesse, vient-on interrompre comme cela une comédie et troubler un acteur qui parle ? » Quand l'intrus a fait sa sortie, on réclame le silence pour continuer ; mais de nouveaux incidents se produisent et amènent le dénouement ; après quoi, tout le monde étant satisfait, le

vicomte conclut en demandant « qu'on puisse voir ici le reste du spectacle ». C'est tout : les éditions de Molière n'en donnent pas plus long et nous laissent ignorer de quels morceaux liés ensemble le vicomte avait voulu régaler Julie, sous le couvert de M^{me} la comtesse d'Escarbagnas. Les manuscrits musicaux de Charpentier que conserve la Bibliothèque nationale donnent seulement, sous le titre de *la Comtesse d'Escarbagnas*, une ouverture et quelques airs dans les paroles desquels il est impossible de reconnaître le style de Molière. Nous y reviendrons.

Dans *le Malade imaginaire*, la musique a plus d'importance. Molière en a déterminé la place à travers ses trois actes avec une extrême minutie. Sa volonté est évidente de faire, de la « comédie mêlée de musique et de danses », un véritable opéra, au moins un opéra bouffe. Dassouci, demandant à en composer la musique, la qualifiait de « pièce de machines » : il retardait encore, jusque dans les termes, se reportant à ses souvenirs d'*Andromède* ; pourtant, il entendait bien ce qu'il voulait dire, et, avec machines ou non, la part de la musique dans *le Malade imaginaire* était considérable.

Il est d'autant plus remarquable que Molière ait voulu cela qu'il n'a pas écrit sa dernière pièce pour la Cour : *le Malade imaginaire* fut composé pour le théâtre du Palais-Royal, en vue du public de la ville, et c'est pour cette représentation, semblable à celles de tous les jours, que furent faits tous ces préparatifs exceptionnels.

Le registre de La Grange est encore là pour nous renseigner. Le 22 novembre 1672, deux mois et demi avant la première représentation, il inscrit : « On a ici commencé la préparation du *Malade imaginaire*. » Tant de temps passé aux études d'une œuvre nouvelle, voilà qui n'était pas habituel, pas plus que La Grange n'a coutume de noter ces particularités de vie intérieure. Le jour de la représentation venu, il insère un long détail, que voici :

Les frais du *Malade imaginaire* ont été grands à cause du prologue et des intermèdes remplis de danses, musique et ustensiles, et se sont montés à 2' 400¹¹.

Les frais journaliers ont été grands, à cause de 12 violons à 3¹¹, 12 danseurs à 5¹¹ 10^s, 3 symphonistes à 3¹¹, 7 musiciens et

musiciennes, dont il y en a deux à 11¹¹, les autres à 5¹¹10⁸. Récompenses à M. Beauchamp pour les ballets, à M. Charpentier pour la musique. Une part à M. Baraillon pour les habits. Ainsi les d^{ts} frais se sont montés par jour à 250¹¹.

Voyons donc quelle place tenait la musique dans une comédie qui, après avoir traversé deux siècles et demi, est venue à nous dépouillée de tous ses accessoires du premier jour et que nous avons pris l'habitude de considérer sous le point de vue exclusivement littéraire.

C'est d'abord un très long prologue, entièrement à la louange du roi : l'on était au lendemain de la campagne de Hollande. « La décoration représente un lieu champêtre et néanmoins fort agréable. » Là va se dérouler l'« Eglogue en musique et en danse », qui précédera la comédie.

Flore, suivie d'une grande foule de bergers et de bergères, annonce qu'elle a une grande nouvelle à leur dire ; tous accourent à son appel en chantant. Première entrée de ballet.

Les bergers et les bergères réclament la nouvelle promise ; Flore la donne : « Vos vœux sont exaucés. LOUIS est de retour... » Acclamations, chœur, autre entrée de ballet.

Flore chante un air, par lequel elle demande aux bergers d'éveiller les sons de leurs flûtes bocagères et de simuler des combats en l'honneur de Louis. Dialogue vocal, par lequel les bergers se provoquent : les violons jouent un air pour les exciter ; mais, avant que la lutte commence, on chante encore longuement. Tircis célèbre les exploits de Louis ; les bergers et bergères de son parti l'applaudissent. Dorilas vient à son tour affirmer que Louis est plus terrible que la foudre : ballet des partisans de Dorilas. Le dialogue recommence, toujours chanté et dansé, et toujours répétant les mêmes propos. Enfin a lieu le combat simulé, où les deux partis se mêlent.

Ici intervient Pan, pour déclarer qu'on louera mieux Louis en préparant ses plaisirs qu'en imitant la guerre. Flore veut pourtant que la bonne volonté des bergers ne

reste pas sans récompense : des Zéphirs apportent en dansant des couronnes de fleurs, qui sont distribuées aux combattants. Le chœur unit ses voix au son des flûtes pour proclamer, en larges accords, que « LOUIS est le plus grand des Rois » ; une dernière et grande entrée de ballet réunit tous les personnages, « après quoi ils se vont préparer pour la comédie ».

Cela est fort long. La partie musicale du prologue de *Psyché*, si importante, était d'un moindre développement. Et il faut avouer que ce prologue du *Malade imaginaire* offre moins de variété, d'ingéniosité, d'art. L'on peut noter à son actif qu'il apportait le premier modèle de ces prologues à la louange du roi dont on va retrouver des variations dans tous les opéras : il était permis à un premier essai de ne pas réaliser du coup la perfection.

Mais un petit problème se pose ici, dont la solution permettrait de décider si ces parties lyriques, qui forment les « agréments » des pièces de Molière, sont bien toujours l'œuvre de l'auteur des comédies, ou tout au moins ont été composés pour elles. On a retrouvé dans l'œuvre de Charpentier (c'est au regretté musicologue Henri Quittard qu'est due la découverte) une sorte de cantate, *la Couronne de fleurs*, qui, faite pour un concert chez M^{lle} de Guise, contient des parties communes avec le prologue du *Malade imaginaire*. On y reconnaît l'idée du combat simulé en l'honneur des victoires de Louis, une partie des vers alternés des bergers, l'intervention de Pan et les premières paroles de son récit, le dernier chant de Flore et la récompense accordée sous forme d'une couronne de fleurs. Tout n'est pas identique, musicalement, ni littérairement ; des vers sont corrigés, et ces améliorations sont le fait du prologue. Il paraît donc évident que celui-ci a été emprunté, au moins en partie, à la cantate, emprunt d'autant plus naturel que le musicien de cette dernière était le même à qui Molière avait confié la composition musicale de la comédie. Par là s'explique aussi que la poésie de ce prologue ne vaille pas celle des parties lyriques de l'époque où Molière travaillait seul. Il y a d'ailleurs, tant au point de vue musical que littéraire, de notables différences entre *la Couronne de fleurs*

et le prologue du *Malade imaginaire*, pour l'économie générale comme dans les détails.

Un autre prologue, beaucoup plus court, a été ajouté à la suite du premier dans les éditions de Molière et retrouvé parmi les œuvres musicales de Charpentier : il est chanté par une voix seule et exprime la langueur d'une malade d'amour qui déclare n'être pas malade imaginaire et affirme que nul médecin ne la saurait guérir.

Ces chants ayant cessé, « le théâtre change et représente une chambre ». L'on voit Argan qui compte : « Trois et deux font cinq, et cinq font dix, et dix font vingt... Plus un petit clystère... » Nous voilà revenus en pays connu.

Le premier intermède, pas plus que le prologue, n'a le moindre rapport avec la comédie : à peine Toinette, à la fin de l'acte, a-t-elle insinué qu'elle demanderait un bon office à Polichinelle, son amant ; puis il n'en est plus question. Cet intermède appartient, du premier au dernier mot, au seul Polichinelle, personnage parlant, chantant et dansant. Son nom même indique la provenance de l'épisode : Pulcinella est le personnage typique de la comédie italienne, et c'est à l'imitation de celle-ci que Molière l'a introduit dans sa comédie si française, — gauloise, diront certains. Tout est italien dans cet intermède. Polichinelle chante en italien ; c'est en italien aussi qu'une vieille lui répond de sa fenêtre. Mais ce qui est plus italien que tout, c'est l'idée même de cette intercalation. Rapprochons-nous encore dans le temps et rappelons les succès obtenus à l'Opéra de Paris, au milieu du XVIII^e siècle, par les *opere buffe*, la *Serva padrona* et les autres. Ce qui paraissait aux spectateurs du coin de la reine constituer des œuvres intégrales n'était, en réalité, qu'intermèdes : petits actes comiques, que les bouffons, en Italie, venaient chanter entre les actes des opéras sérieux pour distraire les auditeurs. L'origine de ce singulier usage était déjà ancien ; on en pourrait relever les traces dès le temps de Monteverdi et de l'opéra des Barberini. Historiquement, il est très intéressant d'en constater l'adoption par Molière. Son intermède de Polichinelle est d'ailleurs plein d'esprit, de fantaisie et d'humour ; s'il fallait absolument

une diversion de ce genre entre les parties constitutives du *Malade imaginaire*, il dût l'opérer de la façon la plus heureuse. Il est vrai que la nécessité n'a pas paru en être éprouvée pendant très longtemps.

Le second acte de la comédie fait un appel direct à la musique dans la scène où Cléante et Angélique feignent d'interpréter « un petit opéra impromptu ». Cette intervention est peu de chose, puisqu'il s'agit de simples récits chantés par les voix seules, sans accompagnement ; mais on lui a toujours vu produire l'effet le plus heureux au théâtre, après la précaution prise par le comédien de demander l'indulgence pour lui et sa partenaire : « Je n'ai pas une voix à chanter ; mais il suffit que je me fasse entendre et l'on aura la bonté de m'excuser par la nécessité où je me trouve de faire chanter mademoiselle. » Le succès s'en avéra dès les premiers temps, surtout quand la troupe de Molière eut émigré dans une salle plus exiguë que celle qu'on lui prit après la mort de son chef. « Cette belle scène n'a-t-elle pas toujours eu sur le théâtre de Guénégaud un agrément qu'elle n'aurait jamais sur celui de l'Opéra ? La Molière et La Grange, qui la chantent, n'ont pas cependant la voix du monde la plus belle. Je doute même qu'ils entendent finement la musique, et, quoi qu'ils chantent par les règles, ce n'est point par leur chant qu'ils s'attirent une si générale approbation : mais ils savent toucher le cœur, ils peignent les passions... » Ainsi s'exprimait, en 1681, un auteur d'*Entretiens galants*, montrant quelle approbation fut donnée dès l'origine à cette agréable scène, où la musique sort de l'action même.

Le deuxième intermède a pour prétexte de distraire le malade par des chants et des danses de femmes mores, remède présumé plus efficace que les drogues de Monsieur Purgon.

Quant à la Cérémonie, tout le monde la connaît, au moins dans ses grandes lignes, car elle est, de toute l'œuvre de Molière, le seul intermède qui soit resté inséparable de la comédie. Elle ressemble peu à ce qu'elle était à l'origine, où les danses étaient multipliées, les chants plus développés, la musique même toute différente des

burlesques crin-crins qu'une tradition peu fidèle nous a fait prendre pour l'authentique composition de Charpentier.

Avec *le Malade imaginaire*, une nouvelle forme avait tenté de s'instaurer dans la comédie française. La musique et les divertissements y tenaient une place assez différente de celle que nous leur avons vu occuper dans les premières comédies de Molière. Était-ce un bien? L'on ne saurait l'assurer. Ce long prologue, cet intermède, si ingénieux fût-il, mais en dehors de la pièce, étaient peut-être moins des ornements qu'une surcharge; peu de gens voudraient soutenir aujourd'hui que la comédie n'ait pas gagné à en être allégée. La musique de *Psyché*, c'était bien : *Psyché* était un opéra avant l'opéra. Très bien aussi celle du *Bourgeois gentilhomme*, de *Pourceaugnac*, du *Sicilien*, de *la Princesse d'Élide*, toujours en rapport immédiat avec l'action. Mais, dans *le Malade*, la musique, sauf à la fin, est par trop un élément étranger, à côté du sujet. L'on ne sait si Molière s'en rendit compte : il aurait été probablement plus heureux s'il eût pu renouveler l'expérience.

Cela ne lui fut pas donné. Après quatre représentations du *Malade imaginaire* (la première avait eu lieu le 10 février 1673), il mourut, presque en scène, alors que les chanteurs clamaient à ses oreilles les accords jubilatoires de Charpentier : « *Vivat ! cent fois vivat !... Mille, mille annis...* » Et, moins de trois mois après (le 28 avril), ses compagnons étaient chassés du théâtre qu'ensemble ils avaient illustré, pendant douze années, par les plus grands chefs-d'œuvre du génie comique, obligés de laisser la place à la musique pour laquelle ils avaient été pourtant fort hospitaliers et à qui il leur fallait définitivement céder.

Ce ne fut pas sans lutter jusqu'au bout qu'ils se résignèrent à renoncer à cette partie même de l'héritage de Molière. Pourtant, tout allait contre eux. Non seulement on leur prit leur salle, et ils purent à grand'peine trouver à se loger ailleurs; mais on prétendit réduire encore leurs moyens d'action. Une nouvelle ordonnance porta « défense et règlement pour les voix et danseurs que le Roi permet d'avoir aux comédiens » en limitant à deux voix et six

violons le maximum de l'effectif musical qu'il leur serait permis d'employer (ordonnance du roi du 30 avril 1673, confirmée depuis, spécifie le registre de La Grange, en faveur du sieur Lulli, le 21 mars 1675 et le 30 juillet 1682). Cette mesure oppressive a donné lieu à des procès sans nombre, dont témoignera, non sans malignité, l'histoire bientôt commençante des théâtres de la Foire. Les comédiens contre lesquels elle avait été spécialement prise ne la laissèrent point passer sans protester, ou plutôt ils prirent le parti de n'en pas tenir compte : à certains jours, on vit l'Opéra les rappeler à leurs obligations, et leur tactique consista surtout à opposer la force d'inertie et attendre la sanction des mesures coercitives que l'on n'osa guère leur appliquer.

La Grange, par son précieux journal du théâtre, va nous permettre d'observer comment fut exécuté par les successeurs de Molière ce prolongement de sa volonté. Il nous apprend qu'à la date du 16 juillet 1674 la représentation du *Malade imaginaire* comportait encore, en frais de musique, 17¹; violons, 16¹, 10^s; sauteurs, 11¹, etc. Charpentier est toujours avec eux : on lit, à la date du 17 mars 1675 : « Augmenté au s^r Charpentier, 5¹¹ 10^s ». Le maître de musique n'est pas inactif parmi la troupe, et il trouve l'occasion d'écrire pour elle plusieurs œuvres nouvelles, parfois importantes. C'est ainsi qu'en 1675 on lui voit composer une partition de *Circé* pour une « pièce nouvelle de machines de M. de Corneille (Thomas Corneille) » : sont notés aux frais, le dimanche 17 mars : « Symphonie, 24¹¹; danseurs, 31¹¹ 10^s; sauteurs, prix fait, 40¹¹ ». En 1682 (le 19 juillet), on remet à la scène l'*Andromède* du vieux Corneille : c'est pour cette représentation que Charpentier a composé la nouvelle musique retrouvée dans les manuscrits de ses œuvres, où figure aussi celle de *Circé* (cette dernière en partie imprimée). Les comédiens vont jusqu'à ressusciter *la Toison d'or*, de Pierre Corneille (30 juillet 1683, représentation interrompue par l'annonce de la mort de la reine, reprise le 15 octobre). Un compte du 20 mars 1684 établit, pour les machines de cette dernière pièce, une dépense de 12 663¹, 15^s. *Psyché*, « pièce en machines, » est encore reprise en octobre 1684. Frais extraordinaires :

2 139^l, 15^s. Mais la recette est encore, fin décembre, 1 375^l, 15^s. *La Toison d'or* avait fait, à sa remise, 1 158^l; 1 073^l, 10^s trois mois après; *Andromède*, 1 882^l, 10^s à la première, 2 191 quelque temps après. *Circé* avait fait monter les recettes jusqu'à 2 600^l, 2 723^l, 2 775^l. Dans le même temps, *Tartuffe* faisait 498^l, 10^s; *l'Etourdi*, 490^l; *Trissotin*, 361^l 5^s, et *les Fâcheux* et *les Plaideurs*, réunis, 325^l. Molière n'avait donc pas été si mal avisé, en tant que directeur, quand il jugeait la musique nécessaire à la prospérité de son théâtre.

Il fallut cependant, par la force des choses, que les genres se classassent. La musique et la comédie se séparèrent définitivement. L'Opéra avait fait ses preuves; il était devenu l'asile presque exclusif de la musique française. D'autre part, les trois troupes avaient opéré leur réunion. La Comédie-française était créée: elle ne devait plus avoir qu'une mission littéraire; la tragédie et la comédie l'absorbèrent totalement.

Il n'y aurait plus beaucoup d'intérêt à continuer à étudier le rôle de la musique dans un théâtre devenu essentiellement le musée de nos grands classiques littéraires: elle y a passé à l'arrière-plan, et, le plus souvent, complètement disparu. Mais le coup d'œil rétrospectif que nous avons jeté sur ses manifestations antérieures n'a pas été sans nous faire constater des particularités dignes d'être remises en lumière. Nous avons appris ainsi à nous rendre compte d'un effort intéressant, autrefois tenté pour rechercher la solution du problème (fondamental et toujours renouvelé dans ses données) de l'union au théâtre de la musique et de la parole. Et, quand nous savons que le principal initiateur de cette tentative, si importante au point de vue de l'évolution de la musique dramatique, ne fut autre que Molière, nous pouvons conclure sans crainte que cette histoire, mal connue jusqu'ici, était, pour toutes raisons, digne d'être racontée.

CHAPITRE VI

MUSIQUE DES COMÉDIES DE MOLIÈRE

I

Rien n'est plus facile que d'étudier les comédies de Molière. Les éditions en sont nombreuses ; toute une littérature critique et historique leur a été consacrée ; une tradition aussi brillante que fidèle en a, à travers trois siècles de représentations discontinues, perpétué la vie.

Rien n'est plus difficile, au contraire, que d'avoir une idée exacte de leur musique, même de la connaître. Il y a pour cela une trop bonne raison : c'est qu'il n'en existe pas une seule édition, ni moderne, ni ancienne. Quelques copies de la fin du XVII^e siècle, conservées dans trois bibliothèques, sont les seuls documents qui permettent de reconstituer cette musique, et pas toujours dans son intégralité. On en est, pour ces œuvres contemporaines de Louis XIV, au même point que pour celles du moyen âge : on ne les peut connaître qu'en remontant aux manuscrits ; un travail d'archéologue est nécessaire pour en établir et en présenter les textes. C'est là le malheur de la musique ; elle, le plus antique et le plus primitif de tous les arts, elle en est aussi le plus périssable et le plus fugitif. Ses harmonies les plus sublimes, ses chants les plus mélodieux, sitôt sortis de la mémoire des hommes, sont perdus à jamais s'il ne s'est trouvé quelque main pieuse pour en fixer le souvenir par l'écriture. Que de chefs-d'œuvre ont ainsi péri ! Par une pareille négligence, la moitié de l'œuvre de Bach a été anéantie ! Lulli, collaborateur de Molière, a été un peu

plus heureux : quelques copies de sa musique nous sont parvenues ; encore ne constituent-elles pas son œuvre totale.

Nous devons le meilleur de ces reliques à un modeste praticien de la musique, dont le nom s'est perpétué dans une véritable dynastie d'artistes : André Philidor, noteur et garde de la musique de Louis XIV. Ce personnage d'arrière-plan a joué un rôle utile en consacrant sa vie à transcrire les œuvres oubliées des générations passées et de la sienne propre. Plusieurs volumes de la collection qui porte son nom ont été perdus ; il en reste assez, cependant, pour qu'il nous soit permis de connaître la plupart des ouvrages qui font l'objet de cette étude. Quelques autres copies, le plus souvent partielles, viennent ajouter leurs renseignements à ceux que nous devons à la collection Philidor (1).

L'impression qui se dégage de l'examen comparé de cette musique considérée dans ses rapports avec les comédies est multiple et parfois changeante. En douze années, Molière et ses collaborateurs ont passé par plusieurs phases successives d'évolution musicale. Dans les mêmes œuvres parfois, les formes et les caractères musicaux se présentent de façons diverses.

Le problème de la subordination de la musique ou de la poésie l'une à l'autre se pose ici d'autant plus impérieusement que celle-ci est d'une qualité dont on ne trouve guère l'équivalent dans l'histoire de la musique drama-

(1) Nous avons réuni dans une note spéciale, imprimée à la fin de ce livre, l'indication des sources grâce auxquelles il est possible de connaître la musique originale des comédies de Molière. Quelques reconstitutions en ont été tentées et réalisées depuis une quarantaine d'années, dans des représentations données sur divers théâtres, notamment à l'Odéon (*le Bourgeois gentilhomme*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *le Malade imaginaire*, *Psyché*). Et, au moment où nous publions cette étude, la Comédie-Française, voulant rendre hommage à Molière à l'occasion de son troisième centenaire, s'est préoccupée d'ajouter à son répertoire, perpétué sous la forme purement littéraire, l'appoint des « agréments » de musique et de danse avec lesquels les comédies avaient fait jadis leur première apparition. Malheureusement, les œuvres qui importent le plus comme intérêt musical n'ont pas été comprises dans ce programme, et quelques-uns des essais tentés ont dénoté, à ce même point de vue, d'un insuffisant souci de l'authenticité.

tique. C'est pour cela sans doute que ceux qui se sont consacrés à l'étude de cet art ont prêté si peu d'attention aux comédies de Molière : la supériorité de l'œuvre littéraire leur en a fait méconnaître l'importance musicale ; ils semblent les avoir considérées comme de simples curiosités, des espèces d'anomalies, en dehors de leur champ d'action.

C'est une erreur : tout, dans cet examen, nous l'a démontré.

Cependant, qui oserait ici contester la prépondérance du poète sur le musicien ?

De fait, cette prépondérance s'est étendue sur tout.

Molière n'était pas seulement auteur des œuvres : il était interprète des rôles. Or, en cela même, il eut à se manifester plus d'une fois lui-même comme musicien, au moins comme chanteur.

Ainsi tous les éléments constitutifs de sa comédie musicale se fondent en lui seul ; et c'est une des caractéristiques éminentes de son art qu'il ne voulut pas que rien lui en restât étranger.

Molière avait-il de la voix ? Il faut bien qu'il l'ait eue suffisante, puisque nous voyons plusieurs des rôles créés par lui comporter des parties chantées. Ce sont d'abord des chansons : il chante l'impromptu de Mascarille dans sa première pièce parisienne, *les Précieuses ridicules* ; il entonne des couplets, tantôt joyeux, tantôt sentimentaux, dans *le Médecin malgré lui* et dans *le Misanthrope*. La première de ses pièces qui comporte une musique spéciale est *les Fâcheux* : Molière y joue le rôle du marquis qui chante et danse la courante, premier morceau écrit pour lui par Lulli. (1). *Le Bourgeois gentilhomme* est plein de musique. Les élèves du maître à chanter et ceux du maître de danse tiennent une large place dans le premier acte ; mais Molière ne peut se tenir d'y faire entendre la voix de

(1) Le manuscrit Philidor dit que cette courante fut chantée par La Grange : ne contestons pas que cet artiste ait pu reprendre le rôle de Lysandre, *les Fâcheux* ayant eu un assez grand nombre de représentations pour que plusieurs acteurs s'y soient succédés. Mais c'est Molière qui l'a créé à Vaux.

M. Jourdain : sous prétexte de bergerie, il lui fait dire cette chanson « où il y a du mouton » dont la sottise s'accorde si bien avec le caractère du personnage : « Je croyais Jeanneton — aussi douce que belle... » Nous avons dit en son lieu d'où sort ce couplet ridicule.

Dans d'autres pièces, Molière chante des morceaux expressément écrits pour lui, avec l'accompagnement des instruments de l'orchestre : les manuscrits ne manquent pas de signaler le cas lorsqu'il se produit. Dans *le Sicilien*, si don Pèdre répond à la sérénade d'Hali en lui répétant son bouffon : *Chiribirida*, la partition note : « Molière chante. »

Moron, dans *la Princesse d'Élide*, lutte de bonne grâce avec un berger amoureux : l'interprétation de son chant syllabique, aux paroles bouffonnes, exige des qualités de diction qui ne faisaient pas défaut à Molière ; mais il veut aussi la justesse de l'intonation et la précision de la mesure.

L'exemple de *la Pastorale comique* est typique. Molière y jouait le rôle d'un vieux berger, Lycas, en compétition amoureuse avec un autre vieux berger, Filène : or, celui-ci était un chanteur, la basse Destival, à la voix profonde. Chantait-il, tandis que Molière parlait ? Le manuscrit va nous le dire. Une scène les met aux prises, en un dialogue qui est une vraie musique d'opéra et pourrait être considéré comme le premier de ces « duos des vieillards » dont l'opéra-comique a multiplié postérieurement les exemplaires : Filène y prononce ses reproches en un style récitatif d'une irréprochable musicalité, à quoi Lycas répond par des mots brefs, formant la cadence musicale de chaque phrase, également notés. Molière jouait donc son rôle en chantant. Dans une scène suivante, les deux personnages, repoussés par la bergère, mêlent leurs plaintes en les alternant : « Ho ! sort ! — Quelle rigueur ! — Quoi ! tant de pleurs... — Tant de persévérance... » Mais ici, Filène seul chante et Lycas répond en parlant : ses répliques sont écrites sur la portée, à leur place dans la mesure, mais sans intonation musicale. Il est aisé d'apercevoir que, dans cette composition, tout fut combiné en vue des moyens vocaux de Molière, lesquels étaient res-

treints ; mais l'arrangement est fait avec beaucoup d'ingéniosité. Il ressort aussi de ces notations que la voix de Molière était d'étendue moyenne : un petit baryton, susceptible de descendre plutôt que de monter.

Dans d'autres circonstances, l'auteur du *Misanthrope* s'exhibait comme danseur. Nous savons déjà que, dans sa jeunesse, en province, il a tenu sa place dans des ballets, et que, dans la fête de « l'Ile enchantée » à Versailles, il représentait le dieu Pan et s'avancait à la tête d'un groupe de divinités portant en cadence les mets destinés à la table du Roi. La musique de cette figuration nous a été conservée. C'est d'abord une « Marche de hautbois pour le dieu Pan et sa suite », à trois temps fortement accentués, sur des tenues de basses imitant l'harmonie des instruments pastoraux, vielle ou cornemuse, avec leurs bourdons ; puis un « Rondeau pour les violons et flûtes allant à la table du roi », encore en rythme ternaire, mais d'un mouvement plus onduleux, d'un style moins rustique et se prêtant mieux à des gestes d'élégance. Molière, chef de chorégraphie au cours de cet important épisode, y trouva toutes les occasions qu'il pouvait souhaiter d'étaler ses grâces. Ailleurs, sa danse formait partie intégrante de la comédie. Les éditions ne l'annoncent pas toujours ; mais les copies musicales y suppléent. C'est ainsi qu'au dénouement du *Mariage forcé*, après que Sganarelle a prononcé le fatal : « J'épouserai », on voyait des gens venir pour se réjouir, et d'abord un maître à danser : celui-ci, après une première entrée à son usage, en figurait une autre sur laquelle il montrait au triste mari à danser la courante. Nous n'avons pas besoin de rappeler la leçon de menuet dans *le Bourgeois gentilhomme* ; une autre courante, celle des *Fâcheux*, nous est connue aussi pour avoir été chantée, en même temps que dansée, par Molière. Enfin certaines copies musicales donnent des indications de mimique qui le concernent encore ; ainsi, dans la scène entre Moron et le Satire qui forme le troisième intermède de *la Princesse d'Élide*, l'acte s'achevait par une danse dans laquelle les deux personnages simulaient une querelle : une partition inscrit, sur l'air par lequel les violons les accompagnaient, ces simples mots :

« Les Gestes de Molière » ; une autre : « Les Postures des Satires », et une troisième, plus complète et plus véridique : « Les Gestes de Molière et du Satire ».

Ainsi, dans l'exercice de son art, Molière était prêt à toutes les éventualités, et la variété de ses ressources était infinie. Il ne lui a manqué, pour être capable de tout, que de composer sa musique ! Il n'a pas été jusque-là, reconnaissons-le ; mais ajoutons qu'il a fait tout ce qu'il fallait pour que cette musique fût excellente et parfaitement adaptée à sa conception. Il a écrit pour elle des vers charmants, très favorables au chant et dans le meilleur style qui pût lui convenir. L'on objectera que ce n'est point là un éloge digne de Molière. Et pourquoi donc ? Faut-il admettre comme un dogme la boutade qui veut qu'on ne chante que ce qui ne vaut pas la peine d'être dit ? Évidemment les vers propres au chant sont d'un autre esprit et d'une autre forme que ceux qui se suffisent et valent par eux seuls ; mais, puisque la musique exige de ces vers-là, est-il si mal séant que le poète qui a fait ses preuves dans le plus haut style condescende à en écrire à son tour, pourvu qu'il les fasse bons ?

Est-on certain, d'ailleurs, que Molière ait eu le désir de se tenir éternellement sur les cimes, et croit-on qu'il ne se plaisait pas à redescendre sur terre ? Oui certes, il a su s'élever aux régions supérieures d'où il a rapporté *le Tartuffe*, *le Misanthrope*, *les Femmes savantes* ; mais n'est-il pas aussi bien chez lui à mi-hauteur ? Ne devrait-on pas, au contraire, considérer ces chefs-d'œuvre comme des produits d'exception, des résultats d'efforts momentanés, qui ne pouvaient pas être renouvelés constamment, tandis que, dans les ouvrages de moindre portée, Molière nage dans son élément ? On a dit que Louis XIV lui avait fait perdre du temps par ses commandes de ballets de cour. On aurait pu ajouter aussi qu'il est regrettable que le public n'ait pas fait un meilleur succès aux chefs-d'œuvre que lui présentait l'auteur, acteur et directeur de théâtre, et qu'il ait témoigné d'une préférence évidente à l'égard des bouffonneries. Mais, eût-il été soustrait à toutes les obligations professionnelles, Molière en aurait-il fait un *Misanthrope* de plus ? Rien n'est moins certain,

tandis que *Scapin* et *Pourceaugnac*, avec leur verve intense, sont là pour nous donner la preuve tangible de cette surabondance d'activité qui est une des caractéristiques essentielles de son génie. Et c'est cette même surabondance qui lui a dicté les vers lyriques de ses divertissements, leur conception même, toute de fantaisie ; et rien de tout cela, si différent qu'il soit du Molière que nous avons accoutumé d'admirer, n'est indigne de lui.

D'autres — nous l'avons déjà signalé — ont loué les qualités des vers à chanter de Molière. Il est certain que le répertoire entier de l'Opéra, depuis deux siècles et demi, n'en a pas de meilleurs à lui opposer, pas plus ceux de Quinault, préférés par Lulli, que ceux des rares vrais poètes qui ont parfois consenti à mêler leurs rimes aux chants des maîtres musiciens. Ce sont un peu, si l'on veut, les vers du sonnet d'Oronte. Mais, sous son afféterie apparente, ce sonnet a de la grâce. Qui ne sait qu'à la première représentation du *Misanthrope* le public l'applaudit et fut tout étonné des critiques qui en suivirent la lecture ? Et sommes-nous bien certains que les sévérités d'Alceste représentent absolument la pensée intime de Molière ? Voilà une petite question littéraire qui mériterait d'être discutée : il serait très bien permis de soutenir que Molière, écrivain objectif, donne à ses personnages les opinions qui conviennent à leur caractère sans qu'il faille en conclure nécessairement qu'il les prend à son compte ! Certaines chansons de bergers, dans *la Pastorale comique* ou *les Amants magnifiques*, contiennent des vers d'une grâce et d'une forme exquise et rare : tel le couplet en vers de neuf syllabes : « Croyez-moi, hâtons-nous, ma Sylvie », qui semble un écho de Ronsard. Des dialogues amoureux ont un accent expressif qui touche à l'expression passionnée, et nous avons déjà signalé la plasticité des vers du chœur alterné entre les suivants de Bacchus et ceux de l'Amour à la fin du divertissement de *George Dandin*. De pareils éléments poétiques formaient une matière excellente pour déterminer l'éclosion de la musique.

II

Lulli, principal collaborateur musical de Molière, lui était comparable par la diversité de ses aptitudes, et il est déplorable que son improbité ait été la cause d'une rupture entre deux hommes si bien faits pour s'entendre et se compléter. Lui, non plus, ne refusait pas au public l'exhibition de sa personne, et il se montrait à lui sous les aspects les plus variés. Sa première protectrice, Mademoiselle de Montpensier, a écrit qu'il était « un grand baladin » : c'est, en effet, comme danseur qu'il obtint ses premiers succès. Il était aussi violoniste de talent ; mais ce n'était pas seulement au concert qu'il aimait à se faire entendre : on le vit, dans un de ces divertissements qui alternaient avec ceux de Molière, représenter Orphée, non pas un Orphée chanteur, mais le joueur de lyre, ayant substitué, par une convention licite, son moderne violon à l'antique instrument. La partie que, dans un épisode du *Ballet des Muses*, Lulli écrivit pour ce rôle, est un beau chant soutenu, de style lié, se déroulant sur ce rythme ternaire dans lequel Bach a déversé maintes fois sa pure inspiration. Nul doute que cette réalisation, à la fois musicale et scénique, ait grandement et légitimement contribué au renom dans la Cour du virtuose-compositeur.

Cependant, durant cette partie initiale de sa carrière, ce fut surtout comme interprète de ballets bouffons, comme faiseur de grimaces, qu'il obtint ses plus bruyants succès. Puis, n'en étant pas encore satisfait, il se fit chanteur ; sous le nom du signor Chiachiarone, il représenta des personnages de Molière : le Musicien-apothicaire et l'un des deux Avocats de *Pourceaugnac*, et encore, rôle de haut relief et bien digne de lui, le Mufti du *Bourgeois gentilhomme*. Compositeur, et, comme tel, déployant une activité pareille à celle dont son collaborateur faisait preuve comme écrivain, il ne s'en tenait pas seulement à le fournir de musique : l'on assure que les paroles italiennes qu'on lit dans le texte de plusieurs intermèdes — plaintes de *Psyché*, duo des apothicaires de *Pourceaugnac*, et, çà

et là, des sérénades ou des *canzonette* — ont été écrites par lui. Enfin, ambitieux de commander, il était, dès sa jeunesse, maître de musique — chef et fondateur de la bande des petits violons — et, peut-être poussé par l'émulation que lui donnait l'exemple de Molière, il finit par devenir à son tour directeur d'un théâtre, du plus grand théâtre qu'on eût vu jusqu'alors. Un homme universel, un artiste vraiment complet, lui aussi !

Ils débutèrent par des essais modestes. *Les Fâcheux* ne comportent encore que des intermèdes de danse joués par les instruments, et Lulli n'est pas l'auteur de leur musique : s'il n'est pas resté étranger à cette première composition, c'est que Molière fit appel à son concours pour la composition de la courante, morceau qui fait partie intégrante de l'action.

Les airs du ballet des *Fâcheux*, nous le savons déjà, ont eu pour auteur le maître de danse qui régla toute cette partie, Beauchamp ; et par là nous prenons sur le vif un trait des mœurs du temps : les artistes étaient aptes à accomplir toutes les besognes du ressort de leurs fonctions. Le danseur ne se bornait pas à exécuter les danses : il devait encore régler les pas nouveaux, les accompagner de musique, mieux encore composer celle-ci. Beauchamp, qui, danseur de premier ordre, n'est resté comme musicien qu'au second plan, n'en a pas moins fait preuve d'une activité toute personnelle. On l'a vu souvent, en l'absence de Lulli, diriger les exécutions musicales dans les représentations de la troupe de Molière : La Grange l'a mentionné maintes fois dans cet emploi. La musique des *Fâcheux* est vraiment fort bonne et d'une qualité nullement inférieure à ce qui sortait de la plume de Lulli vers le même temps ; l'ouverture, dans la forme encore presque nouvelle de l'ouverture française, est écrite, à cinq parties, d'une main sûre, et les airs de danse ont de la franchise, avec un tour plus populaire que galant et d'une veine toute française. Nous avons vu que l'un d'eux est resté assez longtemps dans la mémoire des gens de la Cour et de la ville pour avoir pu être noté, à la faveur de son origine, dans *la Clef des Chansonniers*, en 1717, plus d'un demi-siècle après son apparition.

A partir du *Mariage forcé*, tout est de Lulli, — jusqu'à la rupture, — tout, sauf parfois certaines intercalations étrangères que les auteurs semblent avoir admises sans s'en étonner : l'on voit, par exemple, quelque air de danse rester en blanc dans un manuscrit, ce qui semble vouloir dire que Lulli ne s'est pas donné la peine de l'écrire et qu'il faut puiser ici dans le répertoire commun. Ces lacunes s'étendent parfois jusqu'à des parties de chant dont les paroles sont imprimées dans Molière : on trouve un exemple de ce cas dans *le Mariage forcé* même ; le concert espagnol du dernier intermède manque à toutes les copies — d'où nous pouvons conclure que ce « concert » fut purement et simplement introduit par les chanteurs, qui l'avaient à leur répertoire. Les intermèdes avaient donc parfois un caractère de composition collective : il était normal que les diverses parties de ces divertissements de Cour fussent un peu de tout le monde. Au reste, nous avons peu d'observations à faire sur ces danses instrumentales de Lulli, qui ressemblent à toutes les danses du même temps, jusqu'au jour où, prenant une allure plus théâtrale, leur musique traduira quelque chose de la personnalité de leur auteur.

Le chant même ne donne pas encore, dans ces premières œuvres, une impression de nouveauté. Le récit de la Beauté, avec son « double », n'a rien qui le distingue des airs de Lambert. Cependant, dans les parties vraiment scéniques, Lulli marque un effort vers la formation du style récitatif : son dialogue du Magicien avec Sganarelle est d'une déclamation juste et ferme, et bientôt nous retrouverons les mêmes qualités, qui semblent ne demander qu'à se développer, dans les scènes similaires qu'offrent les œuvres suivantes : celle de l'Opérateur dans *l'Amour médecin*, ou les appels des chasseurs au prologue de *la Princesse d'Élide*. Ces observations ont leur importance au point de vue de la constitution de la langue musicale propre à l'opéra futur.

Nous avons indiqué déjà comment, dans ce dernier ouvrage, la musique, intervenant parmi le trouble d'une âme émue par un amour commençant, devient le commentaire direct du sentiment intime.

A partir de ce moment, les éléments lyriques vont s'enrichir et se diversifier. Ce n'est pas seulement au point de vue expressif que le progrès s'effectuera : les formes vont se développer à leur tour. Aux deuxièmes fêtes de Versailles, celles de 1666, les spectacles se sont amplifiés ; la musique a pris une place qu'elle n'avait encore jamais occupée nulle part, du moins dans le domaine profane, et cela ne fera que croître dans les années qui suivront.

Déjà Molière et Lulli avaient introduit des chansons bocagères dans les entr'actes de *la Princesse d'Élide*. Avec le *Ballet des Muses*, la pastorale s'implante et devient maîtresse. Or, la pastorale, c'est, jusqu'à ce jour, la forme principale, sinon unique, du drame en musique. C'est une pastorale que Cambert et Perrin avaient fait représenter naguère à Issy, et qui, moins pour sa valeur d'art que pour l'effort qu'elle dénotait, avait attiré si vivement l'attention sur eux. Leur *Pomone*, à qui, dans cinq ans, ils prétendent donner le titre de premier opéra français, n'est aussi qu'une pastorale (combien médiocre) ; il en sera de même pour leur ouvrage suivant, *les Peines et les Plaisirs de l'amour*. Les historiens de la musique se sont plu à relever les titres de compositions du même genre, représentées, ou simplement chantées, çà et là. L'on ne voit guère, à la vérité, que leur liste contienne beaucoup de chefs-d'œuvre : du moins sa longueur témoigne d'une activité de conception à laquelle il ne manquait que le contact du génie pour qu'il en sortît quelque chose de vivant.

Molière et Lulli ont cueilli le fruit mûr.

Plusieurs de leurs intermèdes sont constitués par des pastorales scéniques, complètes et développées, offrant cet intérêt tout nouveau qu'elles nous font connaître des exemplaires, entièrement formés, de ces œuvres caractéristiques de l'esprit du temps et annonciatrices d'avenir. Il y a des pastorales dans le *Ballet des Muses* (*la Pastorale comique*, à la suite de *Mélicerte*), dans le divertissement qui enveloppe et encadre *George Dandin*, dans celui, plus important encore, des *Amants magnifiques* (*les Jeux Pythiens*) — véritables comédies musicales, d'une telle importance par elles-mêmes que les

contemporains qui ont rendu compte de ces spectacles sont tous d'accord pour dire que la comédie et les intermèdes sont en réalité deux pièces distinctes et alternatives ; et ce n'est pas toujours au dialogue parlé qu'allaient les préférences des auditeurs.

Il y a beaucoup de musique, en effet, dans ces pastorales : de quoi constituer des actes complets d'opéras. Ce sont d'abord de nombreuses chansons de bergers et de bergères, souvent surannées à notre goût, parfois pleines de grâce, et dont le style s'affine à mesure que Lulli les écrit. Puis, les scènes d'action apparaissent et se multiplient. Le style récitatif s'y montre de mieux en mieux formé. Il n'y a plus qu'un pas à faire pour que le musicien passe de la scène des deux bergers rivaux, dans *la Pastorale comique*, à celle des adieux de Cadmus et d'Hermione : le ton est peut-être différent, mais la forme est la même. Le dialogue qui précédait *George Dandin* : « Laisse-nous en repos, Philène, » où les violons concertent avec les voix, ajoute à la justesse de la déclamation musicale la beauté du son des instruments. Le monologue de la bergère : « Ah ! mortelles douleurs », dans la même œuvre, vraiment déplacé au milieu d'une comédie, est un véritable et pathétique monologue d'opéra. Le trio vocal : « Dormez, dormez, beaux yeux », dans la grande pastorale qui forme la partie centrale des *Amants magnifiques*, fait songer, soixante ans par avance, au mystérieux trio des *Songes* de Rameau.

Avec ce développement de l'élément musical marche de pair le progrès des formes et de la technique. Depuis l'abandon des belles traditions de l'école du contrepoint vocal, la musique s'était réduite d'elle-même à la pratique du chant accompagné par la basse continue : une voix soutenue par une viole, avec réalisation des accords improvisée par le clavecin ou le luth. Mais peu à peu elle regagna, dans un autre sens, ce qu'elle avait perdu. Tout d'abord, deux violons vinrent s'ajouter à la basse et faire leur partie dans les ritournelles, parfois mêler à la voix leurs contre-chants. Dans les ensembles instrumentaux et dans les chœurs, l'écriture est à cinq parties : ainsi en est-il dès les premières interventions de la musique dans

la comédie de Molière. Toutes les « symphonies » sont notées sous cette forme, airs de danse et ouvertures. Il faut noter l'importance, purement musicale, de ces dernières : depuis les *Fâcheux* (de Beauchamp) jusqu'au *Malade imaginaire* (de Charpentier), en suivant toute la série des partitions de Lulli (à l'exception du simple *Amour médecin*, dont l'introduction instrumentale est une chacone), toutes les comédies de Molière, ornées de musique, commencent par une ouverture à la française coulée dans le moule uniforme : une introduction lente et majestueuse, puis un développement fugué, d'un mouvement animé, habituellement en mesure ternaire, et parfois (rarement) retour final au mouvement grave (c'est le cas pour l'ouverture des *Fâcheux*, la première en date).

Qu'était l'orchestre à ces premières exécutions ? Uniquement la famille des violons, y compris les basses — à la Cour, la bande des violons — au théâtre, un moindre nombre des mêmes instruments, ceux-ci, à l'ouverture de l'Opéra, n'étant encore qu'une douzaine. Le clavecin et les luths, théorbes, etc., se joignaient aux archets pour réaliser les accompagnements des soli. Les parties de ces instruments ne sont pas notées dans les partitions, tandis que d'autres documents nous informent maintes fois qu'ils étaient employés, même au premier plan. C'est ainsi que, dans la première journée des *Plaisirs de l'Île enchantée*, une entrée était formée par un groupe de joueurs de luth défilant en cadence, Lulli en tête : des estampes en ont reproduit la représentation. Les livres et programmes parlent de guitares, de castagnettes, de nacaires, de tambours, qui, en quelques endroits, venaient se mêler à la symphonie. Mais il n'est jamais fait mention de ces interventions sonores dans les partitions, où les parties sont notées, dans leur rigueur routinière, sans jamais s'écarter de l'écriture à cinq voix. Il est évident qu'il y avait, chez les praticiens de l'orchestre, des conventions qui leur permettaient d'ajouter des variations ou des réalisations non écrites. Nous-mêmes, dans la lecture ou la transcription des œuvres de ce temps, nous devons faire une assez large part à l'interprétation, et c'est là qu'une grande expérience est nécessaire, aussi bien qu'un juge-

ment sûr, afin d'éviter de mêler à ces musiques d'autrefois des influences modernes.

Bref, nous devons admettre qu'il y avait dans la musique qu'entendait Louis XIV plus de richesse et de variété sonore que les partitions ne le laissent supposer. Parfois, si le copiste veut bien se mettre en frais de précisions et de détails, il inscrira sur le titre de certains morceaux : « Pour les violons et les hautbois ». C'est donc que les deux familles d'instruments exécutent les mêmes parties en se doublant. D'autres fois, ils alternent. Tel est le cas, notamment, pour les flûtes. L'introduction de celles-ci dans l'orchestre français est contemporaine des débuts de Molière à Paris et antérieure aux premières pièces où il employa la musique ; il faut donc en faire remonter l'honneur à son auteur, Robert Cambert, qui les fit jouer dans la Pastorale d'Issy, en 1659 : « On y entendit, a dit Saint-Évremond, des concerts de flûtes, ce que l'on n'avait pas entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs et les Romains. » L'essai fut renouvelé maintes fois dans les grands divertissements de Lulli et Molière. Le premier « Air des Bergers » de *George Dandin* est dit, dans la copie Philidor, « joué alternativement par les violons et les flutes » : ici même, et ce soin est exceptionnel, la partition note spécialement les parties de flûtes, celles des violons se présentant d'abord sur cinq portées, suivant la coutume, et, à la suite, la réponse des flûtes étant réduite à trois portées. Après la reprise des violons, « Climène et Cloris s'avisent de chanter au son de ces flutes ». Plus loin encore : « Les flutes et les violons jouent le même air ». Ces précisions sont rares ; c'est pourquoi il importe de les relever : on ne les trouve, que dans un petit nombre de copies ; la plupart les omettent ou les sous-entendent. Notons encore celles-ci : dans *les Amants magnifiques*, le trio vocal : « Dormez, beaux yeux » est précédé d'une « Ritournelle pour les flutes ». Le concert funèbre pour trois flûtes, prélude de la Plainte italienne de *Psyché*, est une page d'une importance capitale à tous égards. Il ressort des indications scéniques que nous apportent les livrets que ces « chœurs de flûtes » étaient généralement indépendants de l'or-

chestre : ils ne formaient pas une musique accompagnante, mais faisaient partie de l'action ; les instrumentistes qui les interprétaient — des virtuoses de renom, Descoteaux, les Hotteterre — sont nommés, dans les entrées de ballet où ils faisaient leur partie, en même temps que les danseurs : ils n'étaient donc pas mêlés aux violons et figuraient en scène.

Il en était de même pour les instruments spéciaux dont certains épisodes scéniques motivaient l'intervention ; tels les cors du prologue de *la Princesse d'Élide*, exécutant une fanfare de chasse : leur musique est notée à cinq parties, comme celle des violons, mais il n'est pas douteux qu'elle leur était destinée ; telles aussi les trompettes, que l'on voit plus d'une fois paraître à la fin des divertissements, pour leur donner une conclusion triomphale. Nous en avons trouvé l'indication dans la relation de la fête de Versailles, sans qu'à la vérité leur musique eût été notée ; mais, à la fin des *Jeux Pythiens*, finale des *Amants magnifiques*, on trouve, expressément désignés dans diverses partitions, un prélude à six parties intitulé : « Prélude de trompettes et autres instruments pour Mars », puis un « Concert de trompettes » alternant avec le chœur, et, pour terminer, un menuet noté sur cinq portées pour les trompettes. Dans *Psyché*, les trompettes sonnent encore une superbe fanfare en l'honneur du dieu Mars. Il n'est pas jusqu'à *Monsieur de Pourceaugnac* (le *Divertissement de Chambord*) dont le dernier intermède, entièrement consacré au chant jusque-là, ne se complète par un dernier air instrumental pour les trompettes.

Ainsi, par la force même des choses bien plutôt que par l'effet d'une volonté individuelle, l'orchestre se constitue et s'enrichit, au cours de ces spectacles, de façon à comprendre presque tous les éléments sonores dont s'est contenté l'art classique pendant un siècle et demi. Ces éléments ne sont pas encore mélangés : chaque groupe a son individualité et reste à son plan, distinct des autres, coopérant néanmoins à l'ensemble. Ce sera la mission des âges futurs d'en opérer la fusion et de la rendre intime ; mais il importe de constater qu'avant même l'ouverture de l'Opéra, par l'effet des nécessités

entrevues au cours des tentatives de Lulli et de Molière, tout l'outillage est créé, tout le matériel est assemblé, et qu'il n'y aura plus qu'à apprendre à s'en servir pour que la langue de la musique dramatique et orchestrale soit définitivement constituée.

Au reste, c'est encore en utilisant les moindres ressources que les auteurs ont atteint à leurs meilleures réalisations. Dans ce répertoire moliéresque, la palme revient sans conteste aux comédies : le *Bourgeois gentilhomme* et *Monsieur de Pourceaugnac* restent les vrais chefs-d'œuvre du genre. Pour en écrire la musique, Lulli s'est contenté des moyens les plus simples : les voix, l'accompagnement par la basse continue. C'est avec cela seulement qu'il a écrit les pages les plus dignes de la collaboration à laquelle il avait eu l'honneur d'être associé. Le duode Avocats chantants et le *Bon di* du premier acte de *Pourceaugnac* valent par leurs propres qualités musicales autant que les pages les plus achevées de ses opéras postérieurs. Il y emploie un style syllabique, alerte et fin, complètement dépouillé de cette lourdeur qui est le péché mignon de la musique française du XVII^e siècle. Ici, peut-être, l'atavisme italien le sert à souhait. Le duo « *Bon di* », en son rythme berceur, a quelque chose de l'accent que les Cavalli ou les Scarlatti empruntaient aux *canzoni* de leur pays ; le *Piglialo sù*, la danse des Matassins (Course des apothicaires) sont notés à *trois-huit*, mesure rapide dont l'usage était rare, et leur mouvement est endiable. Sans vouloir procéder par des comparaisons que plus d'un détail démentirait, je ne puis m'empêcher de songer ici au style des *opere-buffe* de Cimarosa, qui tirent principalement leurs effets du débit rapide de paroles finement notées et dont la volubilité fait toute la verve. Le contre-chant dont « l'Avocat qui parle fort vite » brode la lourde psalmodie de celui « qui parle fort lentement » a, indépendamment du contraste, ces mêmes qualités, dont il semblait que le secret n'eût été découvert que par un art beaucoup plus moderne.

On les retrouve, toutes pareilles, dans la scène du donneur de livres du *Bourgeois gentilhomme*, composition extrêmement longue et qui semble près de lasser l'atten-

tion. Mais la musique, loin d'en ralentir l'allure, la fait passer avec une rapidité surprenante ; entièrement débitée sur ce même rythme rapide, sans autre accompagnement que la basse, les répliques se succédant avec vivacité, sans redites, elle se déroule dans un mouvement ininterrompu, pressé, haletant : c'est un modèle de musique bouffe.

Sans nous arrêter au long divertissement qui suit, si abondant en musique, si varié, si coloré, nous ne pouvons point omettre ici la mention de la Cérémonie turque, moins remarquable par ses qualités musicales que par sa physionomie et qui forme un tableau grotesque vraiment achevé. Quant aux autres parties du *Bourgeois gentilhomme*, la musique y fait corps avec l'action de manière à former avec elle un seul et même organisme.

Pourceaugnac et le *Bourgeois*, tels qu'ils sont sortis de la collaboration de Lulli et de Molière, sont véritablement des chefs-d'œuvre de comédie musicale.

Quant à *Psyché*, nous l'avons dit déjà, c'est l'opéra avant l'opéra, et cette œuvre résume par avance toutes les qualités qu'on peut exiger du genre. Elle est variée, et, dans toutes ses parties, très propre au déploiement musical pour la musique même.

Le prologue est une pastorale dont les personnages sont Flore, Vertumne, Palémon et les divinités de la Terre et des Eaux. Les menuets y alternent avec les chants rustiques et le chœur salue la reine des Amours. Soit dit en passant, les chœurs ne sont pas les parties les plus intéressantes de cette musique : écrits obstinément en lourds accords verticaux, ils se ressentent trop des influences du siècle où ils furent écrits, où les belles traditions du style polyphonique d'autrefois étaient méconnues.

Mais le premier intermède est un pur chef-d'œuvre. La musique y accompagne la cérémonie funéraire du cortège conduisant Psyché jusqu'au lieu sauvage où elle doit être abandonnée. Trois flûtes alternent avec les instruments à cordes, et c'est à qui, des deux groupes, fera entendre les accents les plus expressifs. Puis une voix de femme fait entendre une grave mélodie, du plus pur style du *bel canto* italien, digne d'être mise en parallèle avec

les plus hautes inspirations de Carissimi. Deux voix d'hommes viennent compléter le concert funèbre. Le chant, toujours mêlé aux flûtes, devient trio ; jusqu'à la fin il se maintient aux mêmes hauteurs, aussi soutenu, aussi expressif. Rien, dans cette large fresque, n'appartient au style rococo dont la musique du xvii^e siècle a fourni des exemples trop complaisants : cette « Plainte italienne » de *Psyché* peut être comparée aux monuments de l'art classique capables de donner l'idée de la beauté absolue.

Le troisième acte est encadré par deux intermèdes aussi différents entre eux qu'ils le sont avec celui qui vient d'être décrit. Vulcain commande aux Cyclopes de tout apprêter pour recevoir dignement Psyché dans le palais ordonné par l'Amour. Son chant, fortement marqué, alterne avec les réponses des violons marquant les pas de la danse sur le même rythme rude, bien cadencé, non dénué d'une certaine allure de menuet pompeux. Et lorsque, après cette introduction si vivante, se sont déroulées les scènes parlées que couronne la déclaration de l'Amour à Psyché, c'est un charme d'entendre finir l'acte par un chant de femmes, d'une grâce mélancolique et précieuse, qu'accompagnent des danses discrètes : épisode musical qui semble le prolongement naturel de l'exquise poésie due à Corneille rajeuni.

Les danses elles-mêmes prennent un caractère approprié aux situations : ce ne sont plus de simples airs de gavottes ou de menuets. Celles des Furies, qui accompagnent le tableau de l'Enfer (quatrième intermède) ont un caractère syllabique et saccadé, très propre à leur destination. Des observations pareilles auraient pu être faites déjà à propos des danses funèbres succédant à la Plainte italienne.

Enfin le dernier tableau est un véritable monument d'art lyrique. La scène est dans l'Olympe, où Jupiter préside aux noces de Psyché et de l'Amour. Apollon, le premier, rassemble les dieux par un chant d'appel où sonnent les notes aiguës de la haute-contre. Les Muses, unissant leurs voix en des tierces mélancoliques, se mettent subtilement en garde contre le danger d'aimer. Bacchus et Momus

se défient et se provoquent ; mais, en leurs refrains alternés, ils s'accordent à reconnaître que l'Amour est leur maître, tandis que Mars, empanaché et solennel, déclare à son tour qu'il n'a jamais eu d'autre vainqueur. Les chants du dieu de la guerre ont une gravité toute classique, une beauté qui fait pressentir Gluck ; les chansons de Momus sont d'une rondeur bouffonne dont la noblesse contraste avec les dessins animés et ténus des violons accompagnant la voix à l'aigu ; enfin les trompettes et timbales du chœur final sonnent avec un éclat digne à la fois de tant de dieux immortels et du grand Roi en l'honneur de qui avait été donnée la fête.

Si c'était là une fin d'art, — c'était du moins une fin de collaboration, — il est certain qu'elle s'acheva en beauté.

III

Il n'est malheureusement pas niable qu'en perdant Lulli, Molière, au point de vue musical, a tout perdu. Ses efforts pour maintenir ses spectacles au niveau où leur collaboration les avait placés furent impuissants contre la défection et l'hostilité d'un tel compagnon. Marc-Antoine Charpentier, qui le remplaça, était certainement un honnête musicien, élevé à bonne école et ayant les meilleures traditions ; mais il n'avait pas le génie d'invention ni d'entreprise : la succession était trop lourde pour lui.

Fétis prétend qu'ayant été dans sa jeunesse victime, comme tant d'autres, de la jalousie de Lulli, Charpentier « affectait de s'éloigner de sa manière dans tous ses ouvrages ». Voilà, si cela est vrai, une preuve de plus que les rancunes particulières et les sentiments mesquins ne sont bons à rien. La musique que Charpentier écrivit pour les dernières comédies de Molière est, en effet, d'un autre style que celle des intermèdes de Lulli ; mais elle vaut moins, assurément. Il semble même, à en lire certaines parties, que Molière, résigné, ait laissé faire sans plus prendre la peine de donner les directions qui n'avaient pas fait défaut jusqu'alors. *La Comtesse*

d'Escarbagnas, dans son texte imprimé, annonce l'exécution d'une comédie en musique, mais n'en reproduit pas les paroles : or, si nous nous reportons aux autographes musicaux de Charpentier (seule source qui nous permette d'avoir une idée de cette partie de notre sujet), nous trouvons, sous le titre de *la Comtesse d'Escarbagnas*, une série de plaisanteries musicales dont l'atticisme de Molière dût cruellement souffrir. Sous forme de trio, des chanteurs disent de ces vers : « Point de rime et point de raison, tout est bon », et ces paroles prennent ici la valeur d'une déclaration. Dans un style de chansonnette, après avoir raillé les ennuis du mariage et les amoureux en cheveux gris, ils en arrivent à faire des imitations de cris d'animaux : « Oh ! la belle symphonie ! Mêlons-y la mélodie, des chiens, des chats et des rossignols d'Arcadie : Houf ! miaou ! Oua ou ! Hihan !... » Les intermèdes de Molière et Lulli, même dans leurs parties les plus bouffonnes, avaient meilleure tenue. Seules, à la fin, quelques pages d'une pastorale reviennent à un style plus décent,

Et le cas n'est pas spécial à *la Comtesse d'Escarbagnas*. Charpentier a laissé aussi une musique nouvelle du *Sicilien* dont les interventions sont du même goût. Nous y trouvons, par exemple, des couplets comme ceci :

Jamais dans les gouttières
 Vos chattes les plus fières
 Ne mêlent de bémols à vos gais miaous.
 Heureux matous, que votre sort est doux !

On veut penser que ces additions parasites ont été faites après la mort de Molière.

Ce qui nous reste de la musique du *Malade imaginaire* ne permettrait guère davantage d'affirmer que nous en possédons l'original. Les manuscrits, en grand désordre, qui contiennent des morceaux de cette partition, portent des traces de remaniements divers et successifs « ... Rajusté autrement pour la troisième fois », lisons-nous à la première page, et cela nous édifie.

Il est regrettable surtout que la musique du premier intermède (*Polichinelle*) fasse presque totalement défaut,

du moins sur un texte conforme à celui de Molière. La présence de cet intermède est bien caractéristique des mœurs du théâtre, principalement du théâtre italien, au XVII^e et au XVIII^e siècles, et il est intéressant de constater que Molière n'a pas refusé de s'y conformer. Jusqu'au temps de Pergolèse, et encore après lui, les spectacles italiens se composaient des trois actes de l'*opera seria*, entre lesquels s'intercalaient, sans aucun rapport avec lui, les deux actes de l'intermède bouffon : tel fut le rôle de la *Serva padrona* et de tous les petits chefs-d'œuvre dont cette pièce est le prototype. « Polichinelle » est un de ces intermèdes, moitié parlé, moitié chanté, même dansé, aussi étranger à l'action du *Malade imaginaire* que Pandolfe et Serpilla l'étaient aux prouesses des héros antiques qui chantaient leurs grands airs en alternant avec eux. Il eût été très intéressant de connaître la forme intégrale sous laquelle Molière et son nouveau collaborateur avaient réalisé cette conception, quelque peu étrangère aux usages français ; mais, dans l'état des documents, cela ne nous est pas permis.

Pour la musique de la Cérémonie, ce que nous en pensions connaître par la tradition de la Comédie-française ne doit pas nous faire illusion : la partition de Charpentier (c'est dans cette partie qu'elle nous est parvenue le plus complète) en diffère totalement. A peine en retrouve-t-on quelques formules rythmiques dans la marche, d'une solennité burlesque, par laquelle les crin-crins accompagnent l'entrée des acteurs déguisés en *Savantissimi doctores*, ou dans les interludes qui servent de ritournelles au discours du *Præses* et au chant : « *Bene, bene respondere* ». Par qui et quand cette musique a-t-elle été substituée à celle qu'avait, à l'origine, écrite Charpentier ? Nous ne saurions le dire. En tout cas, la substitution fut heureuse, et l'adaptation, après un si long usage, doit être tenue pour définitive. Charpentier avait traité la scène comme un finale de théâtre ; sa musique, trop bien faite, n'a pas le tour grotesque qui était nécessaire ici. C'était mal comprendre le véritable esprit de la comédie et le génie de Molière que de conclure sur un ton si authentiquement solennel.

IV

Les comédies de Molière ont traversé les deux siècles et demi de leur existence, privées, le plus souvent, des ornements musicaux dont elles avaient été pourvues à l'origine. Sauf en des circonstances exceptionnelles et abstraction faite des rares cas où la musique et les chansons font intimement corps avec elles, des pièces telles que *le Mariage forcé*, *George Dandin*, *le Bourgeois gentilhomme*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *le Malade imaginaire* ne se distinguent plus en rien de l'*École des Femmes*, *le Misanthrope*, *Tartuffe* ou des *Fourberies de Scapin*, du *Médecin malgré lui* et d'*Amphytrion*. Et si, parfois, quelques théâtres ont fait l'essai d'ajouter aux parties parlées des danses et des airs chantés — ce qui ne fut pas toujours exécuté avec beaucoup de discernement, — il a pu advenir que le spectateur n'a pas toujours trouvé une grande satisfaction à ce mélange. L'accord entre la parole et la musique n'a pas paru parfait ; on a constaté des disparates entre les styles de l'une et de l'autre, et c'est pour ce motif, autant que pour des raisons d'interprétation, que la suppression de l'élément musical a été décidée en fait.

L'on ne saurait contester que cette impression ait quelque chose de juste. Celle-ci eût été moins vive si nous avions eu l'occasion d'étendre davantage l'expérience et d'assister à des représentations d'ouvrages spécialement destinés à la musique et où celle-ci se développe en toute liberté : telles les pastorales, dont nous avons dit l'importance, ou cette *Psyché* dont la résurrection, naguère, a été un charme. Mais ce n'est pas là le vrai Molière, et c'est le rôle de la musique dans la comédie que nous devons considérer. Or, quelle que soit la valeur de certaines pages musicales de *Pourceaugnac* et du *Bourgeois gentilhomme*, il reste vrai que la musique y reste au-dessous des parties parlées. Cela viendrait-il de ce qu'en elle-même elle est mieux faite pour exprimer les sentiments intérieurs ou la mélancolie qui est au fond de l'âme humaine, que pour s'extérioriser en des rires et des saillies ? Il peut

y avoir quelque chose de cela. Mais il est des raisons d'un autre ordre qui font que la musique de Lulli ne pouvait pas égaler en qualité la comédie de Molière.

Le siècle de Louis XIV est, pour la langue française, l'époque bénie. Plus de cinq cents années antérieures d'activité nationale ont façonné cet outil merveilleux : il est achevé, il est parfait. Molière, comme les autres, n'a qu'à le saisir et à en faire usage ; il le trouve obéissant à sa volonté ; il crée, grâce à lui, des monuments définitifs. On peut faire autrement que Molière : on ne peut pas faire mieux.

Les musiciens sont moins heureux. Leur langue a toujours été en retard. Peut-être aujourd'hui a-t-elle regagné le temps perdu, et au delà ; mais, au XVII^e siècle, sa formation était loin d'être accomplie. Les raisons historiques de cette apparente anomalie sont faciles à déterminer. Tandis qu'au moyen âge et au cours de la Renaissance la langue parlée n'avait qu'à suivre son évolution naturelle, au contraire, des bouleversements profonds, dont aucune autre époque n'a vu se renouveler l'exemple, s'accomplissaient dans la langue des sons. L'harmonie, jadis ignorée, était venue disputer la place à la monodie ; deux siècles de polyphonie en avaient assuré l'avènement et le triomphe ; puis, par un retour des choses (juste ou injuste, ce n'est point ici le lieu de le discuter), la musique, se simplifiant de nouveau, en était revenue à l'emploi de la monodie, maintenant accompagnée et mêlée d'harmonie, pour ensuite s'enrichir par l'emploi, jadis inconnu, de l'orchestre et de ses multiples ressources sonores. Nous avons vu Lulli jouer son rôle dans ce progrès qui commence à se dessiner. Mais il n'en est encore qu'au premier pas ; si bien que, tandis que la langue littéraire a pris son développement complet, la langue des sons en est encore en pleine période de formation.

Ne nous étonnons donc point si la musique de Lulli nous donne moins de satisfactions que la prose de Molière. Non seulement elle est moins riche, mais elle est aussi moins dépouillée. Ses basses continues sont lourdes ; ses rythmes ont quelque chose de contraint. Aussi bien, l'ar-

tiste réalisera des progrès sensibles au cours de sa propre carrière. Si, dépassant la période de sa collaboration avec Molière, nous le suivions pas à pas jusqu'à la fin de son œuvre, nous verrions son style s'alléger, s'épurer, s'élever au fur et à mesure. Celui de ses ouvrages qui révèle les meilleures qualités de musique pure est son dernier opéra, *Acis et Galathée*. Mais, au moment où commence sa collaboration avec Molière, il en est encore à l'heure des débuts : il est hésitant, sans initiative comme sans essor ; aussi les danses du *Mariage forcé*, de *l'Amour médecin*, du *Sicilien*, manquent de relief et de vie. Celles de *Pourceaugnac* et du *Bourgeois* sont déjà sensiblement supérieures, et celles de *Psyché* sont comparables à ce qu'il a mis de meilleur dans ses opéras. Et c'est là une raison de plus pour que nous soyons en droit de déplorer qu'il n'ait pas voulu continuer à travailler avec Molière : il se fût bientôt mis à son niveau. Ah ! si le grand comique avait eu à sa disposition, pour l'accorder avec ses scènes, la musique de Rameau, ces « airs de danse qui dureront éternellement », comme disait Diderot ! Leurs deux « éternités » se seraient ajoutées l'une à l'autre, confondues plutôt, puisque deux infinis ne sauraient se juxtaposer ! Mais il s'en fallait de dix ans que Rameau vînt au monde quand Molière mourut ; un demi-siècle a suffi pour empêcher leur accord, qui eût été parfait. Le temps n'était pas encore venu pour la musique française d'être au même niveau que la littérature.

Cependant, malgré ce défaut d'homogénéité, les comédies de Molière mises en musique par Lulli restent comme des monuments et des témoignages d'une grande époque. Il est regrettable qu'ils n'aient pu, en se continuant, aboutir à leur plein développement, car ils dérivent d'un principe d'art qui est excellent. L'opéra a été une institution féconde et magnifique ; mais, quoi qu'en ait pensé Lulli, il ne devait pas suffire à satisfaire aux goûts et aux besoins d'un public qui avait droit à plus de diversité. Une autre forme se créa en France à côté de lui : l'opéra-comique, qui mélange la comédie et la musique. Mais le mélange est ici vraiment trop arbitraire et anormal, et c'est la raison pour laquelle ce genre,

si bienfait pour plaire, est si vite tombé en décadence. Il n'en était pas ainsi dans les comédies de Molière : là, musique et paroles, également successives, se répondaient et se complétaient en parfait accord avec la raison ; aucun sentiment de bienséance artistique n'y était choqué. Des personnages y chantent des sérénades, donnent des concerts, dansent le menuet ou la courante ; mais ce sont là épisodes de la vie réelle, dont la comédie reproduit la représentation de plein droit. Certains personnages, généralement en dehors de la vie réelle, ont des rôles chantants : Molière a toujours soin de les expliquer d'une manière plaisante, et il ne leur donne jamais le ridicule de changer leur mode de langage en passant de l'un à l'autre. L'intermède chanté, parfois direct commentaire de l'action, vient logiquement en son lieu, et le double et habituel souci de l'esprit français, souci d'art et souci de raison, trouve par là satisfaction parfaite.

Le prolongement d'une activité qui, en dix ans, avait produit des résultats si efficaces, eût donc abouti à des réalisations dont nous ne pouvons que déplorer une fois encore l'abandon. S'il en eût été ainsi, l'histoire que nous venons de retracer n'eût été qu'un premier chapitre. Telle qu'elle s'est présentée à nous, elle forme un tout complet. Mais celui-ci est précieux par lui seul, car il a permis de surprendre sur le fait l'accomplissement d'un effort auquel ont participé simultanément les deux plus grands hommes de théâtre de leur temps, et, en même temps, de faire revivre des œuvres, trop peu connues dans leur forme intégrale, dans lesquelles continue à resplendir l'étincelle du génie français.

MUSIQUE DES COMÉDIES DE MOLIÈRE

DOCUMENTS ET SOURCES

La musique exécutée aux premières représentations des comédies de Molière et restée plus ou moins longtemps au répertoire, soit de la Comédie-française, soit de la Cour, ne nous est connue que par des copies du xvii^e siècle, principalement par celles de la Collection Philidor. Certains fragments, repris postérieurement par Lulli pour être intercalés dans les divertissements de l'Opéra, ont, en outre, pris place dans des partitions imprimées chez Ballard.

Ces manuscrits ont été conservés dans trois bibliothèques publiques : la Bibliothèque Nationale, la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, la Bibliothèque de la Ville de Versailles. Les Archives de la Comédie-française, notons-le, n'en possèdent aucun.

Suivons l'ordre chronologique des œuvres pour énumérer ces documents.

LES PRÉCIEUSES RIDICULES. — L'air sur lequel Molière chantait l'impromptu de Mascarille est perdu. Celui dont les comédiens font usage actuellement a été, disent les commentateurs de Molière dans l'édition des Grands Écrivains de la France (t. II, p. 90), adapté par Fr. Régner, d'après un motif du *Déserteur* de Monsigny. Nous n'avons, à la vérité, pas retrouvé cet air dans la partition du *Déserteur*. Les mêmes éditeurs ajoutent : « Cartigny, au temps de la Restauration, chantait un air tout différent. » Il est fâcheux que rien ne nous ait été conservé de cette forme ancienne, fût-ce par la simple notation.

LES FACHEUX. — Un seul exemplaire des danses formant les intermèdes de cette comédie a été conservé : il est contenu dans le volume 44 de la Collection Philidor (p. 65 à 84) à la Bibliothèque du Conservatoire. Il est complet et en bel état. Le titre général porte cette attribution : « Ce ballet a

été fait les airs et la danse par M. Beauchant. » Devant la courante chantée et dansée par Lysandre est inscrit ce titre : « Cette courante a été faite par M. de Lully et chantée au *Fâcheux* par M. de la Grange, comédien. » Ce dernier morceau est noté seulement sur deux portées, violon et basse ; les autres danses sont en partition complète, sur cinq portées.

L'ancien catalogue de la Collection Philidor inscrit, au volume 31 : « *Les Fâcheux*, texte seul ». Ce volume est perdu. — *La Clef des chansonniers* ou *Recueil de Vaudevilles depuis cent ans et plus*, imprimé chez Ballard en 1717, contient (t. I, p. 92) l'« air de la Coquille » dont il a été fait mention dans le récit de la représentation des *Fâcheux* à Vaux. Notons cette particularité : la musique de la chanson a été prise à la partition même des danses de la comédie ; c'est le thème du second air pour les Silvains, dans la première entrée du premier acte.

LE MARIAGE FORCÉ. — Vol. 3 du *Recueil de ballets de Lully*, Bib. Nat., Vm⁶.1 ; *id.*, Vm⁶.4 (forme réduite), ainsi que Vm⁶.5 (partie de dessus) et Vm⁶.6 (fragments). — Bib. du Cons. : Coll^{on} Philidor, vol. 13 ; partition complète (sauf le Concert espagnol du dernier intermède, qui manque à tous ces manuscrits). La scène du Magicien avec Sganarelle contient une partie de texte parlé qui n'est conservé qu'en abrégé dans les éditions de Molière. — *Recueil de Ballets de Lully*, t. IV. — Paroles, Coll^{on} Philidor, vol. 32. — Bib. de Versailles, *Vieux Ballets*, t. III.

Après la rupture entre Molière et Lulli, Charpentier fit une nouvelle musique pour *le Mariage forcé*. Celle-ci a été perdue (voir ci-après : *La Comtesse d'Escarbagnas*) ; nous n'en connaissons l'existence que par le registre de La Grange (11 août 1672).

LA PRINCESSE D'ÉLIDE, 2^e journée des *Plaisirs de l'Île Enchantée*. — Les trois bibliothèques (Nationale, Conservatoire et Versailles) conservent chacune des copies, généralement complètes, de la musique exécutée à ces trois journées de fêtes. En voici l'indication sommaire : Bib. Nat., *Recueil de Ballets de Lully*, Vm⁶.1, vol. 4 ; — *Id.* Vm⁶.4 ; — Vm⁶.5 (dessus). — Bib. du Cons., Coll^{on} Philidor, vol. 47, et *Recueil de Ballets de Lully*, t. IV. — Bib. de Versailles, *Vieux Ballets*, t. IV.

Un recueil gravé de *Vaudevilles et airs choisis qui ont été*

chantés à la Comédie-française depuis l'année 1659 jusqu'à l'année présente 1753, Paris, MDCCLIII (Archives de la Comédie-française) contient les parties de chant de deux airs de *la Princesse d'Elide* : « Quand l'Amour à vos yeux » et la chanson de Moron : « Ton extrême rigueur ».

L'AMOUR MÉDECIN. — Bib. Nat. vol. 5 du *Recueil de ballets de Lully*, Vm^o.1 ; — *Id.*, Vm^o.4. — Bib. du Cons., Coll^{on} Philidor. — Bib. de Versailles, *Vieux ballets*, t. IV.

LE MISANTHROPE. — On a fort disputé sur l'origine de la chanson d'Alceste : « Si le roi m'avait donné... » L'Édition des Grands Écrivains (t. V, p. 555) n'a pas craint de reproduire (sans pourtant les prendre à son compte) des conjectures où sont mêlés M. J. de Pétigny, de Vendôme, correspondant de l'Institut, Paul et Alfred de Musset, Antoine de Bourbon et Ronsard : celui-ci même est désigné comme auteur probable de la chanson ! Voilà qui est admirable !... La vérité est que la « vieille chanson » qu'Alceste préférerait aux faux brillants des petits vers de Cour n'est, en effet, rien de plus qu'une « vieille chanson », une chanson populaire, dont l'origine est inconnue comme celle de toutes les chansons populaires. Elle a tous les caractères du genre : le ton, l'allure, la forme, principalement l'assonance, si particulière à nos poésies populaires. La coupe et le refrain en ont subsisté dans des chansons postérieures, dont les paroles se sont substituées à celles de cette leçon primitive, et qui nous en ont transmis tant la mélodie, sans aucun doute conforme à celle que chantait Molière. Cette mélodie s'est modernisée dans des chansons enfantines où l'on retrouve le refrain : « La bonne aventure, ô gai ! » Mais la *Clef des chansonniers*, de 1717 (t. II, p. 240), où nous retrouvions tout à l'heure une chanson sur un air de danse des *Fâcheux* très exactement conservé, est assez près de Molière pour que nous puissions être assurés que l'air, d'une clarté toute française, qu'il note sur ce refrain, est bien le même qui était populaire au milieu du xvii^e siècle.

LE MÉDECIN MALGRÉ LUI. — Un petit problème a été soulevé au sujet de la paternité de l'air de la chanson de Sganarelle : « Qu'ils sont doux, bouteille jolie... » Celui-ci est chanté, à la Comédie-française, d'après une tradition très authentique, remontant évidemment jusqu'à Molière. Des notations conformes s'en retrouvent dans des recueils de chansons, tels que la *Clef des Chansonniers*, de 1717 (sur

les paroles : « Qu'il est doux, charmante Climène »), les *Vaudevilles chantés à la Comédie-française de 1753* (sur le texte de Molière), ainsi que dans un volume manuscrit de *Chansons historiques, satiriques et gaillardes*, ayant appartenu à Viollet le Duc et signalé par J.-B. Weckerlin. Enfin nous avons déjà montré que cet air est devenu populaire : transformé dans son mouvement, mais nullement dans la ligne mélodique, il se chante en Provence sur les vers d'un Noël de Saboly (voir notre *Histoire de la chanson populaire en France*, p. 248 et notre recueil de *Noëls français*). D'autre part, le second livre des *Parodies nouvelles et Vaudevilles inconnus*, imprimé chez Ballard en 1731, donne à la page 18, sous le titre : « *Les Glouxgloux*, Menuet de M. de Lulli », un autre air, en style de menuet de cour, d'une allure toute différente et très éloignée de la rondeur gauloise de l'autre chanson. J'ai retrouvé ce menuet, sous sa forme instrumentale, dans un des volumes de la Collection Philidor. J.-B. Weckerlin, qui a le premier attiré l'attention sur cette diversité, en a conclu que, de ces deux airs, un seul est de Lulli : le menuet qui porte son nom dans les *Paradis*; quant à l'autre, c'est-à-dire celui qui est resté, il aurait été composé par Charpentier alors qu'après la brouille de Molière avec Lulli, l'auteur des comédies avait fait refaire tout ce qu'il avait pu de son répertoire musical. Le nom de Lulli dans les *Vaudevilles de la Comédie-française*, à la vérité, est inscrit sur le premier air; mais il faut remarquer que ce recueil date de 1753, époque où il était convenu depuis longtemps que toute la musique du xvii^e siècle était de Lulli. Le nom de Charpentier, s'étale, au contraire, en toutes lettres, sur la même musique dans le manuscrit de *Chansons historiques*; c'est, semble-t-il, cette attribution qu'il faut adopter. Il n'y a aucune raison de penser que Lulli aurait écrit deux mélodies sur les mêmes paroles. La différence même des styles vient à l'appui de cette discrimination, la musique, d'une franchise toute française, de la chanson traditionnelle, étant bien plutôt dans la manière de Charpentier que dans celle de Lulli.

PASTORALE COMIQUE et LE SICILIEN. — Les parties musicales de ces deux comédies sont habituellement réunies, se faisant suite, dans la partition générale du *Ballet des Muses*. — Bib. du Cons. Coll^{on} Philidor, t. 24. Le catalogue annonce, pour le volume 33 de la même collection (qui manque), le texte du Ballet. — Bib. Nat., Vm^e.1, t. VI (partition),

Vm^{6.2} et Vm^{6.4} (réduction). Fragments dans Vm^{7.3555} (Suite de danses).

Lulli a repris la plus grande partie de la *Pastorale comique* pour lui faire place au second acte des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* ; il a fait de même pour la première partie du trio du *Sicilien* : « Si du triste récit de mon inquiétude » introduit dans le *Carnaval* (4^e entrée), tandis que la 8^e entrée du même divertissement reproduit encore l'air : « D'un pauvre cœur », de la *Pastorale*.

L'air : « Croyez-moi, hâtons-nous, ma Sylvie » est imprimé, avec ses paroles mêmes, dans la *Clef des chansonniers* (t. II, p. 268). D'autre part, le *Recueil de Vaudevilles... à la Comédie-française*, de 1753, donne le chant de l'air du *Sicilien* : « D'un cœur ardent » et de son refrain : *Chiribirida* ; il grave à la suite un air ajouté au *Sicilien*, par Charpentier, en 1695 : « Beauté dont la rigueur » terminé à deux voix sur des paroles qui n'ont aucun rapport avec le style de Molière (voir ci-dessus, p. 164). Ce remaniement figure plus complètement dans les manuscrits de Charpentier (Bib. Nat., Vm¹, 1138, vol. 17) sous le titre de *Sérénade pour le Sicilien*. Il comporte une ouverture et un chant dit par un « premier musicien » sur ces mêmes paroles du recueil gravé.

GEORGE DANDIN. — Le document le plus complet sur la musique qui accompagnait cette comédie à sa première représentation à Versailles est, à la Bibliothèque du Conservatoire, le volume 33 de la Collection Philidor : *George Dandin ou le Grand Divertissement royal de Versailles dansé devant Sa Majesté le 15 Juillet 1668*. — Cf. Bib. Nat. : *La Fête de Versailles* (1^{er} et 2^e intermède de George Dandin), Vm^{6.1}, t. V ; Vm^{6.5} (Airs de ballet, 1^{er} dessus) ; Vm^{7.3555} (Ouverture).

Le dernier intermède a formé le troisième acte des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC. — La seule partition complète est celle contenue dans le *Recueil de ballets* de la Bibliothèque Nationale, Vm^{6.1}, t. V. Voir aussi : *Ballet de Chambord* (fragm.), Vm^{6.4}, p. 267 ; Vm^{6.5} (1^{er} dessus) ; Vm^{7.3555} (Ouverture). — La Bibliothèque du Conservatoire ne possède que des fragments : voy. Coll^{on} Philidor, vol. 58, p. 75 ; *Divertissements de Lulli*, vol. VI ; *Fragments de Lulli*, ms. n^o 8242. Texte de la comédie annoncé sur le catalogue de la Collection Philidor, vol. 34 (manque).

Lulli a fait d'abondants emprunts aux intermèdes de

Pourceaugnac pour le Carnaval : la troisième entrée a pour titre : *Pourceaugnac*, et le personnage y chante, en italien, dialoguant avec les avocats, les médecins et les apothicaires qui chantaient et dansaient dans la comédie de Molière; la cinquième entrée : *Italiens et Egyptiens*, est faite en grande partie avec le dernier intermède : « Sortez, sortez de ces lieux — Soucis, chagrins et tristesse »; et la septième entrée (*les Nouveaux mariés*) contient la sérénade du prologue : « Répands, charmante nuit ». L'intermède italien a été imprimé séparément chez Ballard en 1715; l'on trouve encore l'ouverture dans un recueil des *Ouvertures de M. de Lulli* paru chez le même éditeur en 1725 (Bib. Nat., Vm⁷.565) : témoignages d'un succès que près de soixante ans n'avaient pas épuisé.

En 1876, furent données, au théâtre de la Gaîté, avec le concours de la troupe de l'Odéon, des représentations de *Monsieur de Pourceaugnac* avec la musique de Lulli réorchestrée (un peu trop modernisée) par J.-B. Weckerlin. Cette transcription n'a pas été publiée.

LES AMANTS MAGNIFIQUES. — Si l'on s'en tenait uniquement au titre pour chercher à identifier la musique de cette comédie, l'on serait amené à croire qu'elle a été perdue : aucune partition de nous connue n'est nommée *les Amants magnifiques*. Mais déjà, l'avant-propos de Molière va nous mettre sur la voie : il y est dit que le sujet de la pièce, choisi par le Roi, est la célébration des Jeux Pythiens dans le champêtre séjour de la vallée de Tempé; et, en effet, le sixième intermède est, dit le livre, « la solennité des jeux Pythiens ». Or, la musique des *Jeux Pythiens* nous est connue par plusieurs manuscrits, et l'on retrouve dans ceux-ci toutes les paroles et indications des intermèdes des *Amants magnifiques*. Enfin, nouvelle cause de confusion, la partition la plus complète, la seule à laquelle s'en soient référés ceux qui ont déjà examiné — tout au moins effleuré — la question (Édition des Grands Ecrivains, L. de La Laurencie) porte cet autre titre : *Le Divertissement royal*, et un ancien bibliothécaire du Conservatoire, J.-B. Weckerlin, a cru devoir substituer dans le catalogue le titre des *Jeux Pythiens*, ce qui n'est pas pour faciliter les recherches : si au moins, pendant qu'il était en veine de rectifier, il avait inscrit le vrai nom, *les Amants magnifiques* !

Avant d'énumérer les documents grâce auxquels nous avons pu étudier la musique de cette œuvre, il importe de nous arrêter à une particularité chronologique qui aura pour

effet de porter une lumière nouvelle sur ses origines. *Les Amants magnifiques* ont été représentés pour la première fois à Saint-Germain en 1670 — au mois de septembre, a-t-on cru longtemps ; en février, a-t-on rectifié avec raison. Plusieurs manuscrits musicaux reproduisent cette date d'année. Mais il en est un (à la Bibliothèque du Conservatoire) qui donne un renseignement différent ; il porte en titre : « *Les Jeux Pythiens*, ballet mis en musique par M. de Lulli... donné à Sa Majesté l'année 1669. » Si cette indication était exacte (et nous n'avons aucune raison d'en douter, la copie, dans son ensemble, étant très fidèle), il en résulterait que le ballet des *Jeux Pythiens* a existé antérieurement à la comédie et indépendamment d'elle, et que la pièce elle-même ne serait qu'un canevas ajouté pour séparer les divers épisodes du divertissement et leur donner plus de valeur scénique. Cela n'est aucunement en contradiction avec les termes de l'Avant-propos dans lequel Molière déclare que le Roi a voulu « donner à sa cour un divertissement qui fût composé de tous ceux que le théâtre peut fournir » et que pour répondre à ce dessein il a fallu « enchaîner ensemble des choses diverses. » Cette diversité pouvait très bien n'être qu'en partie nouvelle et ses éléments être pris à des ouvrages antérieurs, déjà utilisés. Le cas est analogue à celui des *Fâcheux*, dont les actes ont été écrits pour séparer de multiples entrées de danse ; encore, dans les *Fâcheux*, danse et comédie étaient entièrement nouvelles, et le urcomposition avait pu être concertée simultanément, tandis que, dans le cas des *Jeux Pythiens* devenus intermèdes des *Amants magnifiques*, le point de départ était le divertissement chanté et dansé, et la comédie n'était venue qu'après, pour corser le spectacle.

S'il en était ainsi, il en résulterait cette autre conséquence, que Molière n'a pas seulement écrit pour la cour des comédies à intermèdes, mais qu'il a apporté sa collaboration même à de simples divertissements, sans comédie. Il ne semble pas contestable que les vers des *Jeux Pythiens* soient de sa façon ; même il s'est trouvé par eux en compétition avec Benserade, qui jusqu'alors avait eu la haute main sur les ballets de cour, et qui, par ce nouvel ouvrage, se voyait préférer l'auteur des *Précieuses* : une citation reproduite par les éditeurs de la collection des Grands Écrivains (t. VII, p. 353) nous avertit de leurs querelles disant : « Molière avait fait seul ce ballet et même les vers pour les personnages. » Si donc Molière est l'auteur des vers des *Jeux Pythiens*, c'est qu'il les a écrits indépendamment des *Amants magnifiques* et antérieurement.

Une dernière observation : dans la comédie, seul le sixième et dernier intermède porte le titre des *Jeux Pythiens* ; dans les partitions, au contraire, ce titre s'étend à l'ensemble du divertissement, depuis le prologue, avec Éole et l'entrée de Neptune (le Roi), jusqu'à la fin, en passant par toutes les danses et pantomimes des deuxième, quatrième et cinquième intermèdes et la longue pastorale scénique du troisième.

Bibliographie : — Bib. du Cons. Nous avons cité ci-dessus le titre d'un manuscrit (*les Jeux Pythiens*) portant la date de 1669. Un autre (Vol. I des *Ballets de Lully*) commence par : *Le Divertissement royal, 1670 (les Jeux Pythiens)*, (suivi de copies des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* et du *Carnaval*, — volume ayant appartenu à Ruolz). Un troisième volume renferme cinq ballets, dont les *Jeux Pythiens* et trois autres de Molière (*Amour médecin, Pourceaugnac, Bourgeois gentilhomme*).

D'après le catalogue, le volume 34 de la Collection Philidor, qui manque, contenait le texte des *Jeux Pythiens*. — Bi. nat., *Ballets de Lulli*, Vm⁶. I, t. IV, p. 79; Vm⁶. 4, p. 477.

Le troisième intermède contient un menuet (à 5 parties) dont Molière a repris le chant pour la scène du Maître de danse du *Bourgeois gentilhomme*.

La première partie de la Pastorale (3^{me} intermède), jusques et y compris la scène V, forme la plus grande partie du premier acte des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Le dialogue suivant : *Dépit amoureux*, est devenu la scène VI du second acte du même opéra (le nom de Philinte changé en celui de Damon).

Le *Recueil de Vaudevilles chantés à la Comédie-française* (1753) donne la notation d'un air des *Amants magnifiques* : « Vous chantez sous ces feuillages ».

LE BOURGEOIS GENTILHOMME. — La seule partition complète de la musique de cette comédie est le manuscrit de la Bibliothèque du Conservatoire : *Le Bourgeois gentilhomme, Comédie-Ballet, donné par le Roy à toute sa cour, dans le Chateau de Chambort, au mois d'Octobre 1670, fait par Monsieur de Lully, sur Intendant de le musique du Roy, et par le sieur Molière*. — Bib. Nat. : Vm⁶. I, t. VI (en partition) ; Vm⁶. 4 (fragments) ; Vm⁶. 5 (partie de dessus) ; Vm⁶. 2 (airs de ballet).

L'ouverture et la première partie du dernier intermède (scène du donneur de livres) forment le début du prologue des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* ; d'autre part, le *Carnaval* a repris, pour sa première entrée, le divertissement final, depuis l'entrée des Espagnols, et, pour la sixième entrée : le *Mufti*, la cérémonie turque.

Certains airs du *Bourgeois gentilhomme* sont devenus populaires et se trouvent notés dans des chansonniers du XVIII^e siècle : la *Clef des chansonniers* (1717), le *Recueil de Vaudevilles chantés à la Comédie-française* (1753). Ce dernier donne l'air : « Je languis nuit et jour » ; l'air à boire : « Buvons, chers amis » et deux menuets mentionnés dans la *Clef des chansonniers*.

La musique du *Bourgeois gentilhomme*, transcrite par J.-B. Weckerlin et exécutée au cours de représentations de la comédie de Molière donnés au théâtre de la Gaîté en 1876, avec le concours de l'Odéon, a été publiée en partition chant et piano (Durand et Schœnewerk). De larges coupures ont été opérées dans le divertissement final, tandis qu'un morceau étranger à l'œuvre a été introduit comme final du troisième acte. Les réalisations au clavier sont parfois d'un style un peu trop différent de celui du XVII^e siècle.

PSYCHÉ. — Aucune partition originale de la musique de *Psyché*, composée par Lully pour la tragédie-ballet de Molière, Corneille et Quinault ne nous a été conservée, et, à l'égard de ce premier état de l'œuvre, nous en sommes réduits aux quelques indications contenues dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale (Vm⁶.5), qui consacre quelques pages (f^{ts} 73, v^o à 82 partie de 1^{er} violon seulement) à *Psichée*, en faisant suivre ce titre de la date : 1671, et deux de la Bibliothèque du Conservatoire : *Suite de Symphonies en trio de M. de Lully et de quelques trios de M. de La Lande... pour les petits concerts qui se font les soirs devant Sa Majesté... recueillie et mise en ordre par Philidor le père* (en partition) et *Airs de danse des anciens ballets de Lully*. La quatorzième suite du premier de ces deux volumes porte en titre : *Ouverture de Psiché, l'an 1671*, et se continue par six morceaux instrumentaux (un septième dans la quinzième suite) empruntés au même ouvrage ; l'autre en reproduit un plus grand nombre, mais il est d'une exécution médiocre (le copiste orthographie l'œuvre : *Pechichée*) et noté seulement à deux parties. Ce sont là de simples fragments, qui peuvent être retenus comme vérification d'hypothèses

basées sur d'autres éléments, mais ne sauraient suffire à une reconstitution totale.

Mais il existe deux *Psyché* de Lulli : la tragédie-ballet, écrite avec les collaborateurs que nous avons nommés et représentée en 1671, et l'opéra, donné sept ans après, et dont le poème fut signé Thomas Corneille et Fontenelle (ironie des choses : le propre frère et le neveu du principal auteur de l'œuvre primitive !). Or, cette seconde *Psyché* reproduit intégralement toute la partie musicale de la première, avec les paroles que Molière avait demandé à Quinault d'écrire (c'est précisément pendant une brouille momentanée de Lulli et Quinault que l'opéra fut donné), sans qu'il fût fait aucune mention ni de lui, ni de Molière, ni de Pierre Corneille. Mais passons. Toujours est-il que, grâce à cette seconde utilisation, la musique de la tragédie-ballet nous reste (les manuscrits fragmentaires de 1671 confirment l'identification) ; et c'est en le reprenant dans la partition de l'opéra que nous avons pu reconstituer dans son intégralité la *Psyché* originale, pour les représentations qui en furent données à l'Odéon au printemps de 1914.

Il résulte de ces constatations successives que la musique composée pour les premières comédies de Molière nous est parvenue dans de très bonnes conditions, en exemplaires multiples conservés dans des dépôts divers (notons que les manuscrits de Versailles ne contiennent que les plus anciennes comédies : *Mariage forcé*, *Princesse d'Elide*, *Amour médecin*, et qu'après cette œuvre la bibliothèque n'en conserve plus une seule) et qu'au fur et à mesure de la production ces partitions se font plus rares ou moins complètes, pour disparaître totalement avec *Psyché*. Il semble que l'on puisse donner une explication plausible de cette progression descendante : c'est qu'au début, Lulli, encore dans la période des essais, ne demandait qu'à voir consacrer son succès par de nombreuses copies qui répandaient ses œuvres ; puis que peu à peu, mieux conscient de leur valeur, il évita de les laisser passer en d'autres mains que les siennes et qu'il les garda exclusivement pour lui lorsque, résolu à prendre la direction de l'Opéra, il comprit qu'elles pourraient lui servir utilement de base pour la constitution de son répertoire. Ayant rompu avec Molière, il s'efforça de l'empêcher de faire usage de sa musique. Pour ajouter à ses comédies les accessoires musicaux qu'il persiste à juger nécessaires, l'auteur du *Bourgeois gentilhomme* devra constituer un nouveau matériel et s'adresser à un autre collaborateur.

LA COMTESSE D'ESCARBAGNAS. — Ms. autogr. de M. A. Charpentier, Bib. Nat., Vm¹.1138, vol. 16 : *Ouverture de la Comtesse d'Escarbagnas*, f^o 38 ; puis, f^o 41 : « Ordre des pièces de la Comtesse d'Escarbagnas », jusqu'au f^o 49. — Nous avons apprécié en son lieu l'introduction dans la comédie de Molière de cet élément étranger (voy. p. 164).

Au verso du feuillet 39, une main moderne a écrit à l'encre ces mots : « Intermèdes nouveaux du *Mariage forcé*. » Sans insister sur l'incorrection qu'il y eut à maculer d'une inscription quelconque un manuscrit ancien et original, nous relèverons celle-ci, afin d'éviter qu'elle induise en erreur d'autres lecteurs, car elle a pour second défaut d'être inexacte. Il est bien vrai que Charpentier a écrit une musique nouvelle pour le *Mariage forcé* : du moins le registre de La Grange nous l'assure ; mais ce n'est pas celle-ci : rien dans le manuscrit n'autorise cette attribution. Si c'est parce qu'il est question dans les paroles de maris mécontents du mariage, la raison est vraiment insuffisante : c'est là un sujet qui n'est pas spécial au *Mariage forcé*. Mais, outre qu'aucune parole de cette comédie n'y peut être reconnue, aucune allusion non plus n'est faite à son titre dans la notation originale du manuscrit, tandis que celui de *la Comtesse d'Escarbagnas* y est écrit par deux fois, avant et après la page qui a donné lieu à cette fâcheuse confusion.

LE MALADE IMAGINAIRE. — Il n'existe nulle part une partition complète de la musique de cette comédie conforme à la représentation donnée par Molière en 1673. Ce qui en subsiste est réparti entre plusieurs volumes des manuscrits de Charpentier, ainsi qu'à la suite de ses *Airs de la comédie de Circé* (imprimé). Ces documents offrent des variantes provenant de remaniements divers et successifs, et il est parfois difficile de dire laquelle est originale. Sans entrer dans des détails qui exigeraient une étude longue et complexe, bornons-nous à signaler qu'on trouve des morceaux de la musique du *Malade imaginaire* dans les volumes 7, 13, 16 et 22 des manuscrits de Charpentier, Bib. Nat., Vm¹.1138, savoir :

Vol. 7, f^os 34 et suiv., *Le Malade imaginaire, rajusté autrement pour la 3^e fois* : Ouverture ; 2^e Prologue : « Votre plus haut savoir » ; 1^{er} Intermède avec les Polichinelles. — Indications sommaires pour le second Intermède et la Cérémonie des médecins. — À la suite revient la pastorale : *La Couronne de fleurs*, où l'on a retrouvé des parties communes avec le premier prologue du *Malade imaginaire* ; enfin (f^o 51) : *Satires pour la fin du prologue du Malade imaginaire*

rajusté pour la 3^e fois; puis nouvelle ouverture de l'entrée des Mores (2^e intermède). Plusieurs des notations contenues dans ce cahier semblent de simples brouillons ou ébauches — sauf la *Couronne de fleurs* qui est complète et en bon état.

Vol. 13, f^{ts} 1 à 41 : fragments du prologue du *Malade imaginaire*, sous le titre de *Flore*.

Vol. 16, f^t 48 (à la suite de la *Comtesse d'Escarbagnas*), *Le Malade imaginaire avant les deffences*; puis *Ouverture du prologue du Malade imaginaire dans sa splendeur*. — F^t 52 : *Le Malade imaginaire avant les deffences* : Ouverture, prologue : « Votre plus haut savoir »; 1^{er} Intermède : air italien; Cérémonie des médecins (répliques); f^t 57, *Les Mores* (2^e intermède); enfin, f^t 69, *Cérémonie des médecins*.

Vol. 22, f^t 31, « Second air pour les Tapissiers, pour le *Malade imaginaire* reformé pour la 3^e fois. »

Enfin, un imprimé (*Airs de la comédie de Circé*, Ballard, 1676) donne la « Sérénade italienne » principale partie vocale de l'intermède de Polichinelle.

En résumé, on trouve dans ces documents : plusieurs ouvertures portant le titre du *Malade imaginaire*; des parties du premier Prologue et la totalité du second; des fragments épars de l'intermède de Polichinelle. Le dialogue musical du second acte : « Belle Philis » ne se retrouve pas dans ces notations, mais on peut admettre l'authenticité de la tradition qui l'a conservé à la Comédie-française. Le second intermède (les Mores) et la Cérémonie des médecins sont au complet; mais il faut constater que la musique de cette dernière est entièrement différente de celle qui se joue à la Comédie-française, d'après une tradition pourtant ancienne, pendant l'exécution de la cérémonie.

M. Saint-Saëns a publié une « restauration » de la musique du *Malade imaginaire*, sans le prologue ni le premier intermède, et en combinant, dans la Cérémonie, la version traditionnelle avec celle de Charpentier (Durand et fils). Ce travail a été complété (mais non publié) à l'occasion d'une série de représentations données à l'Odéon, où le Prologue et l'intermède de Polichinelle ont été partiellement rétablis. — Signalons en outre que le même éditeur a publié la *Couronne de fleurs* transcrite par M. H. Büsser.

Les manuscrits de Charpentier contiennent encore une pastorale sous le titre : « *Le Misanthrope, dispute de bergers* » (vol. 21, f^t 74). De même, on trouve dans le *Recueil des Ballets et Simphonies de M. de Lully*, Bib. Nat., Vm^e.4, p. 141, deux airs de danse au nom de « l'Impromptu de Versailles »

ou *Mascarade*, 1665 ». Il y a toute apparence que ces musiques n'ont jamais eu le moindre rapport avec les comédies de Molière ; tout au plus, si elles leur furent jamais adjointes, ce ne put être qu'à titre d'« agréments » postérieurs et parasites, totalement étrangers à la conception première.

EXPOSITION DU TRICENTENAIRE DE MOLIERE

La célébration du troisième centenaire de la naissance de Molière (au moment même où s'imprime ce livre) a été l'occasion d'une double exposition — à la Comédie-française et à la Bibliothèque Nationale — de documents dont quelques-uns sont de nature à être signalés dans cette étude.

Ce sont d'abord les premières éditions des comédies de Molière. On a pu retrouver sur la plupart de ces originaux les particularités que les éditions modernes ont reproduites. Des livrets des opéras italiens représentés sous Mazarin, conséquemment antérieurs, ont été joints à cette collection. Mentionnons notamment le *Ballet des Ballets*, représenté devant le Roi, à Saint-Germain, en 1671, et imprimé chez Ballard dans la même année. Dans l'ensemble de ce spectacle figurait la *Comtesse d'Escarbagnas*, annoncée avec une double distribution : d'abord les « Noms des acteurs de la comédie », puis ceux de « la Pastorale ». Ces derniers étaient : La Nymphé, M^{lle} de Brie ; — la Bergère en homme, M^{lle} Molière ; — la Bergère en femme, M^{lle} Molière ; — l'Amant berger, le sieur Baron ; — Premier pastre, le sieur Molière ; — Second pastre, le sieur de la Thorillère ; — le Turc, le sieur Molière.

Un livret des « *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale... à Paris, à l'entrée de la Porte de l'Académie royale de musique, près le Luxembourg, MDCLXXII, — Avec privilège du Roy » (Bib. Nat., RY, f. 1245) mérite d'être signalé, comme témoignage, d'ailleurs connu, de l'omission totale du nom de Molière, bien que la plus grande partie du poème soit composée de ses vers, et parce qu'il contient le texte du privilège par lequel, à la date du 20 septembre 1672, Louis XIV accordait à « Notre bien aimé J.-B. Lulli » le droit de faire imprimer, non seulement les « Airs de musique par luy faits », mais « aussi les Vers, Paroles, Sujets, Desseins et Ouvrages sur lesquels les dits Airs de Musique auront été composez, sans

en rien excepter », dépouillant ainsi Molière de tous ses droits de collaboration.

Deux éditions du *Malade imaginaire*, imprimées dans l'année qui suivit la première représentation (1674), l'une à Amsterdam, l'autre à Cologne, désignent l'ouvrage, l'une « Comédie en 3 actes mélez de danse et de musique », l'autre « Comédie mêlée de musique et de danse ». Ces mentions confirment l'importance qu'on attribuait, à l'origine, à la musique dans les comédies de Molière.

Il nous faut signaler l'édition originale d'une autre œuvre qui, pour n'être pas de Molière, n'en est pas moins précieuse ni moins intéressante pour nous : celle de l'*Andromède* de Corneille, portant une distribution, écrite à la main, des rôles de cette tragédie mêlée de musique à Molière et aux acteurs de sa troupe, notes qui seraient, dit-on, de la main de l'auteur du *Misanthrope* (ce dont on peut douter). Cette précieuse relique, dont il a été fait état dans le deuxième chapitre de ce livre (p. 41), après avoir passé par plusieurs mains, est aujourd'hui en la possession de M. Gabriel Hanotaux.

Enfin, à certains jours, l'on a vu figurer à l'Exposition organisée par la Comédie-française, parmi divers papiers signés par Molière et d'autres personnes avec qui il eut affaire (documents communiqués par les notaires), une pièce bien faite pour nous intéresser : c'est l'acte par lequel Molière prêta à Lulli une somme de 11 000 livres destinée à la construction de la maison que le musicien fit bâtir à l'angle de la rue Sainte-Anne et de la rue des Petits-Champs, où on peut la voir encore en parfait état de conservation ; et, à la fin du parchemin, on lit, superposées, ces trois signatures :

JEAN-BAPTISTE LULLI.
MADELEINE LAMBERT.
J. B. P. MOLIÈRE.

POPULARITÉ DES AIRS

COMPOSÉS POUR LES COMÉDIES DE MOLIÈRE

Plusieurs de ces airs ont obtenu un succès immédiat qui les a rendus populaires, parfois pour assez longtemps : nous en trouvons des preuves dans maint chansonnier du xvii^e ou du xviii^e siècle où ils sont indiqués, soit comme survivances du temps passé, soit comme timbres appliqués à de nouvelles chansons. Nous avons signalé le cas de l'air de *la Coquille*, tiré des danses écrites par Beauchamp pour *les Fâcheux*, et que la *Clef des chansonniers* de 1717 reproduisait encore sous la Régence, ainsi que celui de la chanson du *Médecin malgré lui* : « Qu'ils sont doux, bouteille jolie », de Charpentier, adapté à un Noël de Saboly, populaire encore aujourd'hui dans le midi de la France. — Voir aussi page 179 ci-dessus.

Un recueil de *Cantiques spirituels ou Noël nouveaux*, paru vers 1676 et dont l'auteur est une précieuse, Françoise Pascal, utilise plusieurs timbres de même origine. Ce même couplet de la *Coquille* : « Vit-on jamais nymphe plus gentille » y est transformé en chanson pieuse : « Vit-on jamais Vierge si charmante?... » Un dialogue des anges et des bergers est parodié sur le trio à boire du *Bourgeois gentilhomme* ; les vers de Françoise Pascal y sont modelés, jusqu'à l'imitation servile, sur ceux, très peu sacrés, de Molière. D'autres timbres sont indiqués : « Sur l'air, *Je languis nuit et jour et mon mal est extrême, etc.* » C'est le début du *Bourgeois gentilhomme*. « Sur un air de *Psychée* : *Ce n'est plus le temps de la guerre, etc.* — Suite de l'air : *Rendez-vous, beautés cruelles, etc.* — Sur un air de *Psychée*, *Unissons-nous, troupe immortelle, etc.* » Toutes ces paroles se retrouvent en effet dans les intermèdes de *Psyché*. (Sur les Noël de Françoise Pascal, voir mon article du *Temps*, 25 décembre 1912).

J'ai signalé dès longtemps la présence de deux airs du ballet final du *Bourgeois gentilhomme* dans la *Clef des chansonniers* de 1717 : l'air des Poitevins « Ah ! qu'il fait beau dans ces bocages » (t. I, p. 130) et le « Menuet pour les hautbois en poitevin (Voy. ma *Climène*. » (t. I, p. 184). Il

se pourrait d'ailleurs que ces deux airs, d'un caractère assez notablement différent de celui de la musique de Lulli, aient été empruntés par lui à un répertoire de danses populaires antérieures : le premier, notamment, commence par une formule mélodique qu'on trouve notée dans plusieurs chansonnières dont certains sont antérieurs, et de beaucoup, à l'époque de Lulli (voir mon *Histoire de la chanson populaire en France*, p. 504 et suiv.).

BIBLIOGRAPHIE

a. Imprimés anciens.

Recueil complet de Vaudevilles et airs choisis qui ont été chantés à la Comédie-Française depuis l'année 1659 jusqu'à l'année présente 1753. Paris, MDCCLIII. Voix seule; gravé. Contient des airs de *la Princesse d'Elide, le Sicilien, le Médecin malgré lui, Le Bourgeois gentilhomme, les Amants magnifiques.*

Les partitions des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* et du *Carnaval*, de Lulli, imprimées chez Ballard, sont composées en grande partie, nous l'avons dit, de musique empruntée aux intermèdes des comédies de Molière.

Il en est de même pour la partition de l'opéra de *Psyché* (voir ci-dessus, p. 180).

Pourceaugnac, in-8° oblong, imprimé chez Ballard en 1715, est un divertissement formé par la musique des intermèdes de la comédie, auxquels a été ajoutée une partie dramatique en dialogue chanté.

Airs de la comédie de Circé (de M. A. Charpentier), Ballard, MDCLXXVI (suivis de la *Sérénade italienne du Malade imaginaire.*) Bib. Nat., Vm⁶. 38.

Chansons folastres et prologues tant superlifiques que drôlatiques. des comédiens français par le sieur Bellone (Rouen, 1612).

Recueil des plus belles chansons des comédiens français (Caen, Jacques Mangeant, 1615).

Chansons folastres des comédiens recueillies par l'un d'eux (Paris, Guillot-Gorju, 1637).

La Clef des chansonniers, ou Recueil de vaudevilles depuis cent ans et plus (Ballard, 2 vol., 1717).

Noëls de Saboly (réédition; le 1^{er} livre date de 1668).

Cantiques spirituels ou Noëls nouveaux... sur les principaux airs de ce temps, par M^{me} F. P. Fille (Vers 1676).

Airs quatre parties de DASSOUY (Ballard, 1653). Seul exemplaire connu, incomplet, à la Bibliothèque Nationale, Rés. Vm⁷. 275.

Les œuvres de poésie de M. PERRIN... Paroles de musique (Paris, Loyson, 1661).

SENECÉ (B. DE). *Lettre de Clément Marot touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J. B. de Lulli aux Champs-Élysées* (Cologne, MDCLXXXVI).

b. Éditions modernes.

MOLIÈRE, *Œuvres*. Collection des Grands Écrivains de la France, par Eugène Despois et P. Mesnard. Hachette, 11 vol., 1873 et suiv.

MOLIÈRE, *Théâtre complet*. Nouvelle bibliothèque classique des éditions Jouaust, annoté par G. Monval. 8 vol., 1882.

MOLIÈRE et LULLY, *Le Mariage forcé*, comédie-ballet en 3 actes... ublié d'après le manuscrit Philidor, par Ludovic Celler. Musique réduite au piano. Hachette, 1 vol., 1867.

Le Sicilien ou *l'Amour peintre*, comédie-ballet de MOLIÈRE (mise en musique par Eugène Sauzay et précédée d'un essai sur une représentation du *Sicilien* au temps de Molière, contenant la transcription (approximative) de la musique de Lulli), Firmin Didot, 1 vol., 1881.

Le Bourgeois gentilhomme, comédie-ballet de MOLIÈRE, musique de J.-B. LULLY, partition chant et piano, réduite par J.-B. Weckerlin, Durand et Schœnewerk.

Le Malade imaginaire, Comédie-Ballet en 3 actes de MOLIÈRE, musique de M. A. CHARPENTIER, restaurée par C. Saint-Saëns. Partition chant et piano, Durand et fils.

La Couronne de fleurs, de M. A. CHARPENTIER, paroles de MOLIÈRE, transcription Henri Büsser, chant et piano, Durand et fils.

Mentionnons aussi, bien qu'elles soient encore en manuscrit, les remises en partition (orchestre) du *Mariage forcé* et de *Psyché*, par Julien Tiersot.

PIERRE CORNEILLE, *Œuvres* (*Andromède, la Toison d'or, etc.*) Collection des Grands Écrivains de la France, par Marty-Laveaux. Hachette, 12 vol., 1862.

SCARRON, *Le Roman comique*.

DASSOUCY, *Aventures burlesques*, édition Colombey. Delahaye, 1 vol., 1858.

LA FONTAINE, *Œuvres* (*Songe de Vaux, Amours de Psyché, Épître sur l'Opéra à M. de Nyert, etc.*), édition Louis Moland, Garnier, 1 vol., 1877.

REGISTRE DE LA GRANGE, 1 vol. (imprimé en 1876).

c. Ouvrages modernes : Littérature.

DESPOIS (Eugène), *Théâtre français sous Louis XIV*.

DONNAY (Maurice), *Molière*.

FAGUET (Emile), *La Tragédie française au XVI^e siècle*.

FOURNEL (Victor), *Les Contemporains de Molière*.

FOURNIER (Edouard), *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècles*.

LACROIX (Paul), *Ballets et mascarades de Cour*, 6 vol.

NOLHAC (P. de), *Histoire du château de Versailles*.

PELLISSON (Maurice), *Les Comédies-ballets de Molière*.

d. Musicologie.

BALUFFE (Auguste), *Un camarade de Molière : La Pierre, chanteur-chorégraphe* ; — *Molière et Etienne Molinier (Ménestrel d'avril 1887 et décembre 1893 à janvier 1894)*.

BONNASSIES (Jules), *La Musique à la Comédie-française.*

BRENET (Michel). — *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais* (sur M.-A. Charpentier). — *Marc-Antoine Charpentier, Tribune de St-Gervais*, mars 1900.

CASTIL-BLAZE, *Molière musicien.*

CHOUQUET (G.), *Histoire de la musique dramatique en France.*

ECORCHEVILLE (Jules), *Corneille et la musique.*

GÉROLD (Théodore), *L'Art du chant en France au XVII^e siècle.*

HALLAYS (André), *Le Goût de la musique au XVII^e siècle* (trois feuillets du *Journal des Débats*, 23 et 30 mai, 6 juin 1902).

LA LAURENCIE (Lionel de), *Lully; Les Créateurs de l'Opéra français* (collection des Maîtres de la musique).

NUITTER (Ch.) et THOINAN (E.), *Les Origines de l'Opéra français.*

POUGIN (Arthur), *Les Vrais créateurs de l'Opéra français.*

PRUNIÈRES (Henry), *Lully* (collection des *Musiciens célèbres*); *Le Ballet de Cour en France avant Lully*; — *L'Opéra italien en France avant Lully*; — *Une Chanson de Molière* (*Revue musicale*, février 1921).

QUITTARD (Henri), *La Première comédie française en musique* (*Revue musicale* SIM, 1909). — *La Couronne de fleurs* (*Journal des Débats*, 14 juillet 1915).

ROLLAND (Romain), *L'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*; — *Musiciens d'autrefois.*

THOINAN (E.), *Un bisaïeul de Molière, Recherches sur les Mazuel.* — Voir ci-dessus, NUITTER.

TIERSOT (Julien), *Histoire de la chanson populaire en France*; — *La Musique à l'Odéon* (*Ménestrel*, décembre 1887, janvier 1888); — *Andromède*, (id., 28 février 1897); — *Psyché* (id., avril 1914).

WECKERLIN (J.-B.), *Echos du temps passé*, vol. III (chanson du *Médecin malgré lui*); *La Musique de Lully dans le Bourgeois gentilhomme* (*Ménestrel* du 16 mars 1890).

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	7
Molière authentique fondateur de l'opéra français. — L'opéra n'est pas l'œuvre du musicien seul, p. 7. — Pré- histoire de l'opéra ; travaux déjà consacrés, à ces origines, p. 9.	
CHAPITRE I. — <i>La musique dans la comédie avant Molière.</i> — <i>Corneille et Andromède, Dassouci.</i>	II
I. La musique dans la comédie avant le xvii ^e siècle, p. 11. — Le <i>Roman comique</i> , p. 12. — Les <i>Chansons des comédiens français</i> , p. 13. — II. L'opéra italien en France sous Mazarin, p. 14. — Pièces à machines antérieures, p. 15. — Premières œuvres de Pierre Cor- neille, p. 16. — Beauté de la musique de ses vers ; son aversion pour la musique des sons, p. 17. — <i>Le Château de Bicêtre</i> , ballet de cour, p. 19. — <i>Andro- mède</i> , tragi-comédie avec machines, p. 20. — Place que le poète concède à la musique, p. 23. — III. La musique d' <i>Andromède</i> : son auteur, Dassouci, p. 25. — Vie et « aventures burlesques » de Dassouci, p. 26. — Une tentative pour créer la comédie en mu- sique, p. 29. — Les <i>Airs à quatre parties</i> , de Das- souci, p. 32. — Une seconde mise en musique d' <i>Andro- mède</i> , par M. A. Charpentier ; — Une troisième mise en musique en 1897, p. 33. — IV. <i>La Toison d'or</i> , p. 34. — Corneille pose implicitement le principe que la légende est la matière essentielle du drame musical, p. 35. — L'opéra français n'est pas une imitation de l'opéra italien, p. 36. — Importance du rôle des poètes dans sa première élaboration : après Corneille, Mo- lière, p. 37.	

CHAPITRE II. — *La Jeunesse de Molière. — Les Fâcheux ; le Mariage forcé* 39

I. Parentés musicales de Molière : les Mazuel, violons du Roi, p. 39. — Ses rapports avec les musiciens pendant ses premières tournées en province ; — Danse et comédie, p. 40. — Dassouci, Molière et *Andromède*, p. 41. — Molière à Paris ; il joue sur des théâtres disposés pour les machines et la musique, p. 43. — La musique au théâtre de Molière en 1660 ; — Rivalités de constructeurs de machines ; — *Les Précieuses ridicules*, p. 44. — II. Spectacles de Cour au temps de la jeunesse de Louis XIV, p. 46. — Faveur grandissante des ballets ; Louis XIV danseur, p. 48. — Molière vient à point pour mêler à la comédie l'élément chorégraphique et lyrique ; p. 52. — III. *Les Fâcheux*, p. 52. — La fête de Vaux, p. 53. — Goûts d'art et dilettantisme en faveur chez Fouquet, p. 54. — La comédie de Molière : danses intercalées entre les actes ; action tour à tour parlée et dansée, p. 56. — Beauchamp, directeur de la chorégraphie et compositeur de la musique ; — *La courante* mise en musique par Lulli, p. 59. — *Les Fâcheux* représentés à Paris ; place grandissante donnée à la musique au théâtre du Palais-Royal, p. 61. — IV. *Le Mariage forcé*, sous sa forme originale : comédie-ballet en 3 actes, p. 62. — Un autre Molière : « un des plus grands génies du royaume », p. 63. — Dans un intermède du *Mariage forcé*, le Roi joue le rôle d'un Égyptien dansant, p. 65. — Au Palais-Royal, le personnel musical s'accroît de jour en jour, p. 66. — Lulli devient le collaborateur attitré de Molière, p. 67.

CHAPITRE III. — *Les Fêtes de Versailles ; La Princesse d'Élide* 69

Versailles en 1664, p. 69. — Un spectacle en plusieurs journées : les *Plaisirs de l'Île enchantée*, d'après l'Arioste, p. 72. — Cortège magnifique : le Roi et les princes, Molière et les comédiennes, Lulli et les musiciens, p. 73. — Festins, spectacles, joutes ; « Semaine Molière », p. 74. — *La Princesse d'Élide*, p. 78. — Un poème d'opéra huit ans avant l'ouverture de l'Opéra, p. 79. — Place qu'y tient la musique, p. 81. — Succès de *la Princesse d'Élide* à la cour et à la ville ; orientation nouvelle du goût public, p. 83.

CHAPITRE IV. — *Huit comédies musicales de Molière et Lulli de 1665 à 1671* 85

I. Point de musique dans *Don Juan*, p. 85. — *L'Amour médecin* ; — Molière, directeur de théâtre à la ville

et au service du Roi à la cour, p. 86. — II. *Le Misanthrope* et la chanson du roi Henri, p. 88. — *Le Médecin malgré lui* et la chanson des glouglous, p. 89. — III. *Mélicerte* et la *Pastorale comique*, p. 90. — *Le Sicilien*, p. 92. — Mérites littéraires des « comédies à ballet » de Molière, p. 94. — IV. Nouvelle fête de Versailles en 1668, p. 95. — *George Dandin*, p. 96. — Les intermèdes empiètent sur la comédie, p. 97. — V. *Les Amants magnifiques* ; prépondérance croissante de la musique et du spectacle, p. 99. — VI. *Monsieur de Pourceaugnac* et *le Bourgeois gentilhomme* ; retour à la tradition des comédies avec intermèdes, mais développement de ces derniers, p. 101. — *Le Bourgeois gentilhomme* résume en ses cinq actes toute la musique française à la veille de la fondation de l'Opéra, p. 103. — VII. *Psyché* aux Tuileries ; collaboration de Molière, Corneille, Quinault et Lulli ; intermèdes musicaux devenant de véritables actes d'opéra, p. 109. — VIII. Transformation du théâtre du Palais-Royal ; la musique y prend une place de plus en plus considérable, p. 114. — *Psyché* à la ville ; le succès de cette pièce musicale à grand spectacle se prolonge pendant quinze ans, p. 116.

CHAPITRE V. — *Le Privilège de l'Opéra. Les dernières œuvres de Molière*..... 119

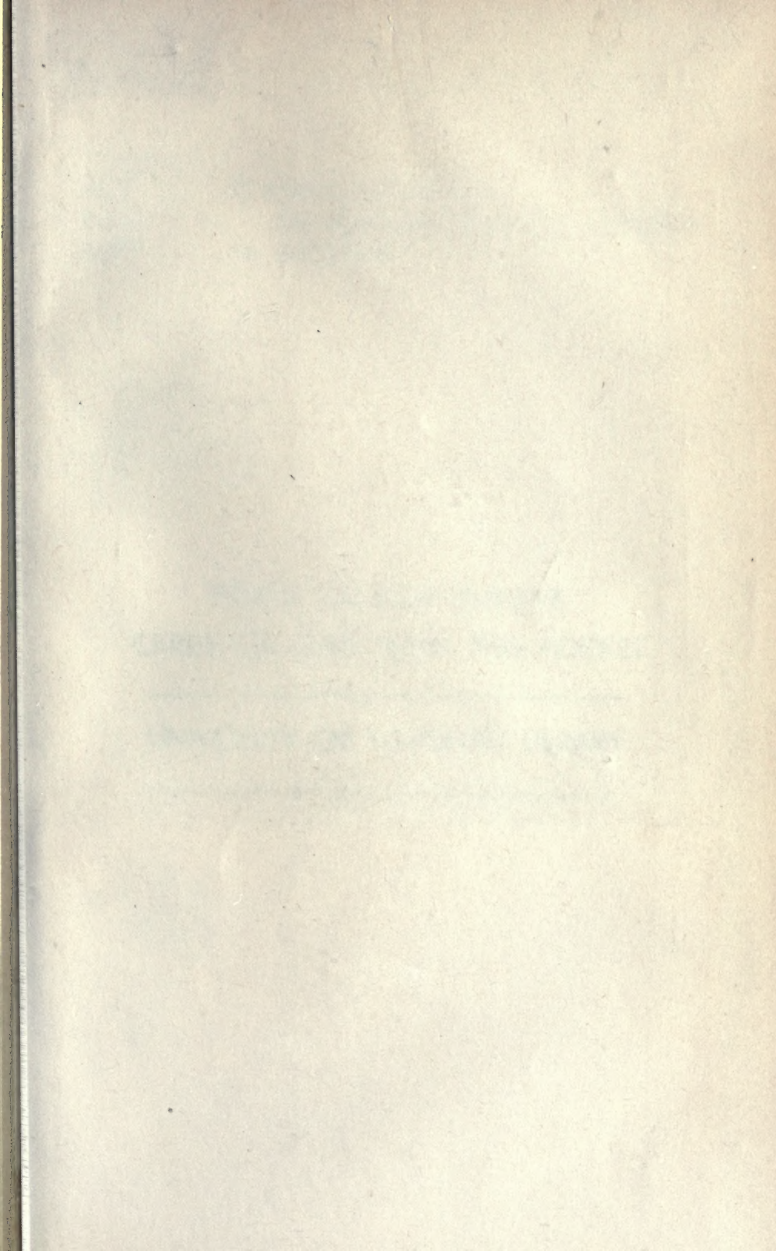
I. Diverses tentatives pour créer l'opéra français, p. 119. — Pierre Perrin, p. 121. — Colbert lui concède le privilège « pour l'établissement des Académies d'opéra », p. 122. — Incapacité de Perrin ; son échec, p. 123. — II. Lulli entre en scène, p. 124. — Son caractère méprisable, p. 125. — Il rachète par-dessous main le privilège de Perrin, p. 126. — Il dupe Molière, qui voulait continuer leur collaboration en organisant l'Opéra avec lui, p. 127. — Lulli interdit l'usage de la musique au théâtre de Molière ; il s'arroge le droit de disposer dans le sien des intermèdes qu'ils avaient composés ensemble, p. 130. — Il trouve dans ces intermèdes la matière toute formée de ses premiers opéras, p. 131. — III. Molière lutte jusqu'au bout. Il en appelle au Roi. Il cherche un autre collaborateur musical. Encore Dassouci, p. 132. — Marc-Antoine Charpentier, p. 134. — IV. *La Comtesse d'Escarbagnas*, p. 136. — *Le Malade imaginaire*, p. 137. — Place importante tenue par la musique dans cette comédie, p. 138. — Prologue du *Malade imaginaire* et la *Couronne de fleurs*, cantate de M. A. Charpentier, p. 139. — L'intermède de Polichinelle imité des intermèdes italiens, p. 140. — La Cérémonie, p. 141. — Mort de Molière, p. 142. — Les comédiens

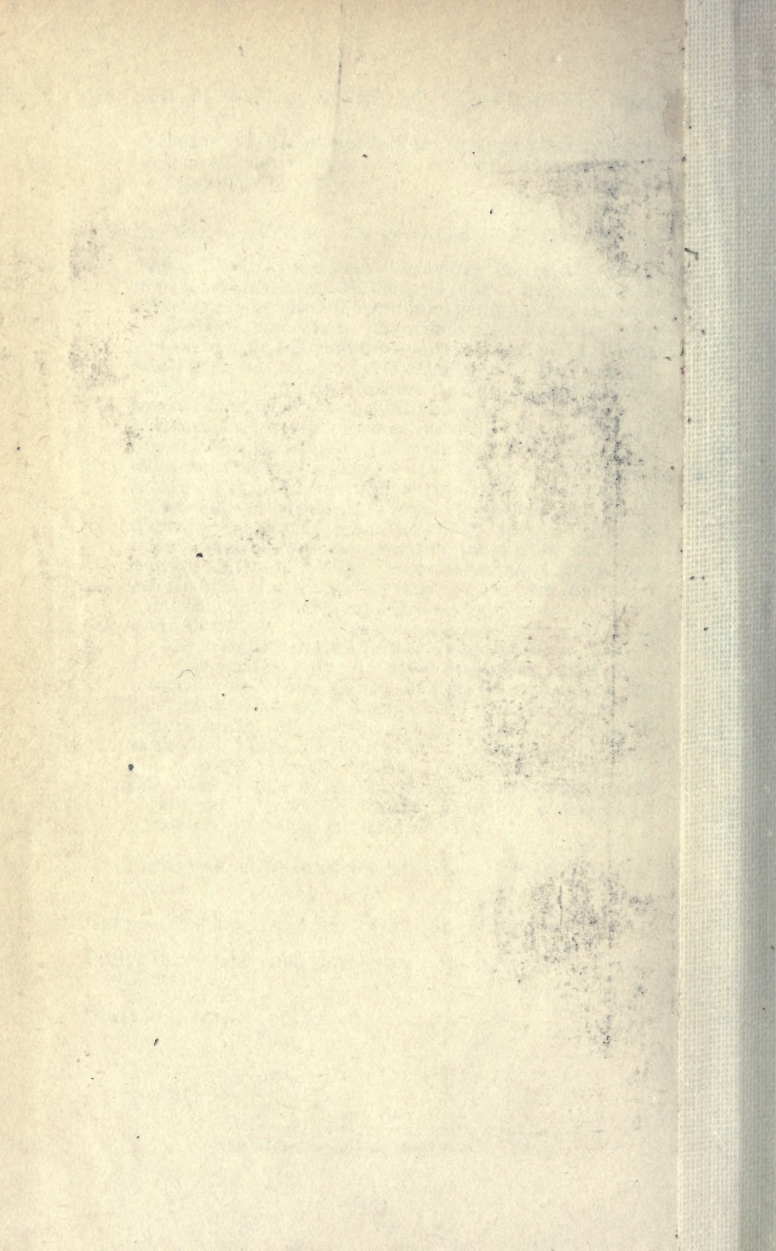
s'obstinent à maintenir à la musique la place que Molière avait voulu lui donner ; à la fin, ils sont obligés de renoncer, p. 142 et suiv.

CHAPITRE VI. — *Musique des comédies de Molière*..... 145

- I. Difficulté de connaître la musique écrite à l'origine pour les comédies de Molière, p. 145. — Importance de cette musique dans l'économie générale des œuvres ; — Molière musicien, chanteur, danseur, p. 147. — Qualités de ses vers musicaux, p. 151. — II. Diversité égale des aptitudes de Lulli, p. 152. — Beauchamp, auteur de la musique de danse des *Fâcheux* ; ses mérites, p. 153. — Collaboration de Lulli avec Molière. Progrès des formes musicales en leur temps. Les danses. Le chant. Le style récitatif. Les cantilènes expressives, p. 154. — Les chansons. La Pastorale, p. 155. — L'orchestre, p. 157. — *Monsieur de Pourceaugnac* et le *Bourgeois gentilhomme*, chefs-d'œuvre de comédie musicale, p. 160. — *Psyché*, opéra avant l'opéra ; beautés musicales de cette œuvre, p. 161. — III. Marc-Antoine Charpentier inférieur à Lulli ; sa musique pour les dernières comédies de Molières ne nous est parvenue que fragmentairement. *La Comtesse d'Escarbagnas*, p. 163. — Parties éparses du *Malade imaginaire*, p. 164. — IV. Disparates entre le style littéraire et le style musical des comédies de Molière ; explication de ce défaut : la langue musicale du xvii^e siècle est en retard sur la langue littéraire, p. 166. — Il est regrettable que cette forme théâtrale, créée par Molière, n'ait pas pu se perfectionner. Telle qu'elle est restée, elle n'en a pas moins laissé des œuvres caractéristiques de l'esprit du grand siècle et, d'une façon générale, du génie français, p. 168.

MUSIQUE DES COMÉDIES DE MOLIÈRE : DOCUMENTS ET SOURCES	171
EXPOSITION DU TRICENTENAIRE DE MOLIÈRE.....	184
POPULARITÉ DES AIRS COMPOSÉS POUR LES COMÉDIES DE MOLIÈRE.....	186
BIBLIOGRAPHIE.....	188





READING LIST APR 1 1952

5-71

ML
80
M6T5

Tiersot, Julien
La musique dans la comédie
de Molière

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

